Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich unter Einbeziehung musealer Einrichtungen als Aufgabe der ästhetischen Erziehung in der Sekundarstufe I

Ein Beitrag zur Museumspädagogik

DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Erziehungswissenschaften
an der

Pädagogischen Hochschule Ruhr
in Dortmund

vorgelegt von

Paul Bals, Recklinghausen

Drucklegung: 1. März 1973

Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich unter Einbeziehung musealer Einrichtungen als Aufgabe der ästhetischen Erziehung in der Sekundarstufe I

Ein Beitrag zur Museumspädagogik

DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors
der Erziehungswissenschaften
an der

Pädagogischen Hochschule Ruhr
in Dortmund

vorgelegt von

Paul Bals, Recklinghausen

Drucklegung: 1. März 1973

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Referent: Prof. Dr. Waldmann

Koreferent: Prof. Dr. Esterhues

Tag der mündlichen Prüfung: 12.2.1973

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41536502_0001

Vorangestellt sei ein herzliches Dankeswort an
Herrn Prof. Dr. H. Waldmann und
Herrn Prof. Dr. F.J. Esterhues
für ihre wertvollen Anregungen und Hinweise
bei der Abfassung dieser Arbeit.

Dank gesagt sei ebenfalls Herrn Rektor Göller
aus Wanne-Eickel, an dessen Schule die
notwendigen praktischen Unterrichtsversuche
durchgeführt werden konnten.

Inhaltsverzeichnis

		Seite
1.o	Einleitung	1
2.o	Museum - Schule	3
2.1	Zur Situation der Museen	3
2.2	Die pädagogische Erschließung musealer Einrichtungen	8
2.3	Internationale Vergleiche der Kooperation von Museum und Schule	1o
2.3.1	England	1o
2.3.2	USA	11
2.3.4	Schweden	13
2.3.5	UdSSR	14
2.3.6	DDR	15
2.3.7	Polen	15
2.4	Darstellung und kritische Besprechung der wichtigsten augenblicklichen museumspädagogischen Aktivitäten in der Bundesrepublik	16
2.4.1	Karlsruhe	16
2.4.2	Köln	17
2.4.3	Essen	19
2.4.4	Bielefeld	2o
2.4.5	Nürnberg	21
2.5	Voraussetzungen für Museumspädagogik in einem heimatlichen Bereich	28
3.o	Zum Standort der Werkbetrachtung innerhalb der ästhetischen Erziehung in der Institution Schule	32
3.1	Aufgabenkomplex der Werkbetrachtung mit emanzipatorischer Intention	38
3.1.1	Bezugspunktfindung in der heutigen Prädominanz visueller Einflüsse	38
3.1.2	Teilnahme am demokratisierten Kunstgeschehen	4o
3.1.3	Vorbereitung auf die Freizeitgesellschaft	42
3.1.4	Hinführung zum Kunstgenuß	44
3.2	Hermeneutisch-kommunikative Funktionsziele werkbetrachtenden Unterrichtes	46
3.2.1	Erlernen künstlerisch engagierter Sehfähigkeit	48
3.2.2	Umgang mit Methoden der Betrachtung ästhetischer Objekte	5o
3.2.3	Verstehen der Funktionen der Kunst im Leben des Menschen	53
3.3	Erwerb kognitiver Fähigkeiten durch instrumentell-informatorische Lernprozesse	57
3.3.1	Lernzielorientierter Unterricht und Lernzielkatalog für die Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich	57
3.3.2	Grenzen der Effizienzkontrolle	62
3.3.3	Ergebnisstabilisierung im werkbetrachtenden Unterricht	63
4.o	Psychologisch-anthropologische Grundlagen rezeptiven Verhaltens	69
5.o	Vorwissen, Vorverständnis und Urteil der Schüler im Hinblick auf das Fach Kunst	76
6.o	Der heimatliche Bereich als Ansatzpunkt für die Werkbetrachtung mit Schülern der Sekundarstufe I	8o
6.1	Möglichkeiten der Einbeziehung örtlicher musealer Einrichtungen	81
6.1.1	Das Heimatmuseum	82

		Seite
6.1.2	Das Fachmuseum	83
6.1.3	Ausstellungen	85
7.o	Analysierende und deutende Bestandsaufnahme epochal zugeordneter Objekte im heimatlichen Bereich für die didaktische Erschließung zum werkbetrachtenden Unterricht	87
7.1	Objekte aus romanischer Zeit	9o
7.1.1	Frühromanische Architekturfragmente	9o
7.1.2	Architekturelemente der romanischen Kirche	92
7.1.3	Territorialgewalt und Stadtbürgertum	95
7.1.4	Bauplastik an Portal und Kapitell	97
7.1.5	Kunst und Künstler im Verständnis des Mittelalters	99
7.1.6	Taufstein und Altarleuchter als Beispiele plastisch gestalteten Kultgerätes	1oo
7.1.7	Bannung der Dämonen durch bildliche Darstellung	1o2
7.1.8	Buchmalerei - Wandmalerei	1o4
7.1.9	Das Mönchtum als Kulturträger, Klosterwerkstatt - Reformorden	1o6
7.2	Von der Romanik zur Gotik	1o7
7.2.1	Wandlung der figuralen Einzelplastik	1o7
7.2.2	Das Ende der frühmittelalterlichen politischen Religiosität	1o9
7.3	Objekte der Gotik	111
7.3.1	Hochgotische Einzelplastiken	111
7.3.2	Intensive Hinwendung zur Wirklichkeit	112
7.3.3	Der weiche Stil	113
7.3.4	Ostkolonisation und Bindung an die Stammlande	114
7.3.5	Figurenplastik der "schönen Madonna"	115
7.3.6	Der Bürger als Auftraggeber des Künstlers	116
7.3.7	Andachtsbilder als Ausdruck individueller Religiosität	117
7.3.8	Architekturelemente und Einrichtungsstücke gotischer Kirchen	12o
7.3.9	Die mittelalterliche Bauhütte	126
7.3.1o	Wandmalerei - Glasgemälde - Tafelbilder	127
7.3.11	Produktion und Arbeitsweise der städtischen Meisterwerkstatt	13o
7.3.12	Schnitzwerke gotischer Retabelaltäre	133
7.3.13	Die Relation von Form und Material in der Bildhauerei	136
7.3.14	Das mittelalterliche Fachwerkhaus	137
7.3.15	Die bauliche Gestalt der mittelalterlichen Stadt	138
7.3.16	Gotische Möbel	139
7.3.17	Stadt- und Ratsschulen - Schulen des Kaufmanns und Handwerkers	14o
7.3.18	Die ritterliche Rüstung	142
7.3.19	Das ritterliche Turnier	143
7.4	Objekte der Renaissance	145
7.4.1	Zur geistigen Situation am Beginn des 16. Jahrhunderts	145
7.4.2	Der Giebel als Ort für die Formensprache der Renaissance	146
7.4.3	Verarmung der Städte durch ökonomische Gewichtsverlagerung	148
7.4.4	Epitaphien als Träger heraldischer und figürlicher Plastik	148
7.4.5	Druckgraphik und Modelle als Formvorlagen für den Renaissancekünstler	15o
7.4.6	Die Möbelgestalt der Renaissance	151
7.4.7	Der Einfluß der Reformation auf die bildende Kunst	152

		Seite
7.4.8	Das Bildnis der Renaissance	153
7.5	Objekte des Barock	155
7.5.1	Stabilisierung des Absolutismus nach dem 3o-jährigen Krieg	155
7.5.2	Der Fassadenaufbau barocker Bauten	156
7.5.3	Der Fürst als Bauherr	157
7.5.4	Das Ornament im Raumgebilde des Barock	158
7.5.5	Barockkunst und Gegenreformation	16o
7.5.6	Barockfiguren als Akteure im theatrum sanctum	161
7.5.7	Gegenüberstellung von Gemälden: religiöses Bild - Herrscherbild - bürgerliches Interieur - höfische Geselligkeit - Landschaft - Stilleben	163
7.5.8	Neue Erkenntnis universaler Zusammenhänge - pragmatische Aufgabenbewältigung	168
7.5.9	Das Wohnen im 18. Jahrhundert	169
7.5.1o	Übergang zur Manufaktur	177
7.5.11	Ländliche Wohnung und Tracht im 18. und 19. Jahrhundert	178
7.6	Objekte des 19. und 2o. Jahrhunderts	182
7.6.1	Haus und Möbel um 18oo	182
7.6.2	18oo - 185o, Aufbruch der unpolitischen Malerei zur individuellen Kunst	184
7.6.3	Biedermeier - der erste bürgerliche Wohnstil	187
7.6.4	Der Historismus der Gründerzeit	189
7.6.5	Jugendstilmöbel - Wegbereiter modernen Wohnens	191
7.6.6	Differenzierung kunstgeschichtlicher Begriffe durch Bildvergleich: Impressionismus - Expressionismus, konstruktive - informelle Malerei	192
7.6.7	Der Zusammenhang von Form und Material bei Architektur und Plastik am Beispiel moderner Kirchenkunst	195
8.o	Schlußbetrachtung	198

1.o Einleitung

Der Anstoß zu einer Studie über Werkbetrachtung in einem heimatlichen Bereich ging indirekt aus von einer Arbeitsgemeinschaft des Faches Kunst an der Pädagogischen Hochschule Ruhr, Abteilung Dortmund. Projektiertes Lernziel dieser Arbeitsgemeinschaft war das "Kennenlernen von Grundbegriffen der Architektur". Alle Teilnehmer brachten sowohl eine starke Motivation als auch grundlegende Kenntnisse hinsichtlich des Themas mit. Bei der Behandlung der konstruktiven, formalen und materialen Komponenten der Architekturelemente gelang die epochale Fixierung und Zuordnung bei den großen und richtungsweisenden Werken der europäischen Baukunst recht gut. Schwierigkeiten bereitete dagegen der Transfer des Erarbeiteten auf weniger prägnante Bauwerke der eigenen lokalen und regionalen Umgebung der Teilnehmer mit dem Ziel einer Auswertung und Nutzbarmachung für den Unterricht in der Schule.

Für den Verfasser waren die dekuvrierenden Fakten die konkrete Veranlassung, sachbestimmte Lernziele für die Werkbetrachtung in einem heimatlichen Bereich mit Schülern der Sekundarstufe I zu formulieren, adäquate Lernprozesse zu planen und Strategien zu deren Realisierung zu entwickeln.

Um einen solchen werkbetrachtenden Unterricht planbar zu machen, sind für den in der Unterrichtspraxis stehenden Lehrer effizient einzusetzende Kriterien und für den Schüler entsprechende Bedingungen bereitzustellen. Für die Praktikabilität dieses Vorhabens ist ein Komplex von interdependenten fachlichen, didaktischen und methodischen Einzelproblemen anzugehen.

Ausgangspunkt für alle Werkbetrachtung ist die größtmögliche Wirksamkeit des Kunstwerkes. Wenngleich von einigen Fachdidaktikern als unnötig, übertrieben oder unökonomisch abgelehnt, ist die Betrachtung des originalen Kunstobjektes nach wie vor die ideale Form einer Begegnung mit der Kunst. (1) Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich ist a priori auf Befassen mit der originalen Kunst angelegt.

Weil aber nicht jede Schule in ihrer näheren oder weiteren Umgebung Werke der "großen" Kunst hat, müssen die vorhandenen künstlerischen Objekte des Heimatgebietes auf epochale Charakteristika hin analysiert werden.

Keine künstlerische Sparte ist allein oder überbetont zu betrachten, sondern gerade im heimatlichen Bereich ist es nötig, jede Form künstlerischer Äußerungen zu integrieren in eine Gesamtbetrachtung, da diese vermutlich erst die epochale Formvielfalt und Formentwicklung evident macht.

Wenn auch in einem regional begrenzten Raum oftmals hervorragende Einzelkunstwerke (Sakral- und Profanbauten, Plastik, Gemälde, Gebrauchsgut) vorhanden sind, so fehlt doch gewöhnlich die Kumulation an einem Standort. Daher sind alle weiteren Objekte, die das Betrachtungsrepertoire komplettieren können, einzubeziehen. Primär ist an lokale museale Einrichtungen gedacht.

Für die lerntheoretische und unterrichtspraktische Erschließung kleinerer und spezieller Museen und Sammlungen bzw. thematisch gebundener und zeitlich begrenzter Ausstellungen gibt es im allgemeinen keine didaktischen und methodischen Hilfen.

Erst von wenigen deutschen Museen gehen, in Anlehnung an internationale Modelle, Aktivitäten zur Kooperation von Museum und Schule aus. Die Analyse von Standpunkt, Zielsetzung, Planung und Realisierung dieser museumspädagogischen Ansätze kann eventuelle Transfermöglichkeiten für Schulen und museale Einrichtungen im Heimatgebiet intendieren.

Regional orientierte Werkbetrachtung benötigt eine gesicherte Position

innerhalb der Institution Schule, eine Integration in den Fächerkanon und einen definierbaren Standort im Fach.

Wie jede andere schulische Veranstaltung muß sich auch die Werkbetrachtung im Heimatbereich nach dem Prinzip unterrichtlicher Effektivität richten; d.h. sie ist lernzielorientiert anzugehen. Damit ist gesagt, daß die zu definierenden allgemeinen und einzelnen Lernziele in die Gesamtzielsetzung des Faches integrierbar sein sollen. Hierzu gehört die Auswahl sachadäquater Inhalte für die Realisierung in didaktisch-methodischen und unterrichtlich-formalen interdependenten Lernprozessen.

Kriterium für Lernzielformulierung, Inhaltsauswahl, Stoffbestimmung und Unterrichtsform ist die Situation der Schüler, ihre spezifische Schulsituation, ihre Einstellung zur Kunst und ihr fachliches Vorwissen.

Der konkreten stofflichen Auswahl und Zuordnung zu den Lernzielen muß eine Aufnahme des vorhandenen Objektbestandes vorausgehen. Damit ist die schwierigste Phase - aber auch die wesentlichste Voraussetzung für das Gelingen - der Betrachtung überhaupt angesprochen. Diese Bestandsaufnahme beinhaltet die formale und materiale Analyse sowie die inhaltliche und gehaltliche Interpretation der Einzelobjekte und Gruppierungen. Der aufgenommene Bestand ist weiterhin von didaktischen Gesichtspunkten aus zu analysieren.

Zur Interdependenz aller am Unterricht beteiligten Faktoren gehört gegebenenfalls die Lernzielkontrolle, in jedem Fall der Einsatz von Formen der Ergebnissicherung.

Im Angang der dargelegten Probleme sollen Überlegungen angestellt werden, ob und wie Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich praktikabel gemacht werden kann. Ansatzpunkt dazu sind die museumspädagogischen Aktivitäten verschiedener Herkunft. Die pädagogische Auseinandersetzung mit ihnen beansprucht einen breiten Raum, da durch sie einerseits Neues impulsiert wird, andererseits edukative Möglichkeiten blockiert werden.

Im weiteren wird aufgezeigt, daß werkbetrachtender Unterricht emanzipatorisch, d.h. auf Selbstbestimmung des Schülers hin, angelegt ist. Regional orientierte Werkbetrachtung originaler Objekte hat wie aller Unterricht den Sinn, Antizipation von potentiellen Aktionssituationen des Schülers zu sein, ist aber zugleich schon konkrete Realisierung bzw. Bewältigung von Aktionssituationen. Zwar fehlt in einer Handlungssituation des Lebens der gewohnte schulische Lernprozeß, aber es bedarf nicht erst einer Reproduktion von Motiven, die speziell in unterrichtlicher Antizipation im Klassenzimmer aufgebaut worden sind; denn die äußeren situativen Bedingungen, d.h. die Betrachtung originaler Kunstwerke an ihrem Standort, sind identisch.

Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich will nicht die Inhalte der Kunst an sich hypostasieren, vielmehr ist die Begegnung des Schülers mit dem konkreten originalen künstlerischen Objekt ihr Ziel. Diese Objekte existieren nicht nur im Schulleben, sondern in der realen und stets zugänglichen Umwelt des Schülers. Die Begegnung mit ihnen ist "für ihn erfahrbar als Möglichkeit seiner Selbstbestimmung". (2.)

2.o Museum - Schule

2.1 Zur Situation der Museen

Seit es Museen in neuzeitlichem Verständnis gibt, sind sie Plätze der Dokumentation: Zeugnisse aus der Geschichte der Menschheit, aus dem Ablauf unserer historischen, technischen, soziokulturellen, unserer physischen, psychischen und philosophischen, aber auch unserer künstlerischen Entwicklung bieten in ihren Ausstellungen einen Überblick vom Weg des Menschen durch die Zeiten und informieren über das, was in diesen Zeiten lebendig war an Ideen, Können und Gebräuchen. Sammlung und Schauhaus zugleich zu sein, ist die wesentlichste Aufgabe der Museen. Sie sammeln, bewahren, pflegen und zeigen ein Erbe, das uns allen gehört und uns helfen kann, unser Bild von der Geschichte und damit von uns selbst sinnfälliger zu machen, weil durch die Dokumentation das "Von-etwas-her-Kommen sichtbar wird, das Wissen, das man nicht sein könnte der man ist, wenn nicht ein bestimmtes anderes davor gewesen wäre." (3.)

Die so konzipierte Institution Museum ist noch nicht einmal 2oo Jahre alt, wenngleich man annehmen sollte, daß jede Gesellschaft mit Erreichen eines gewissen Kulturniveaus auch historisches Bewußtsein entwickelt hat, und bemüht ist, die tradierten Kulturobjektivationen, bis hin zu den künstlerischen Objekten (4.), allen Mitgliedern der Gesellschaft zu bewahren und vorzuzeigen. Diese Denkart entspricht aber erst den Vorstellungen der Neuzeit. Die Antike - im Orient, in Ägypten, in Griechenland - kannte vielfältige Ansammlungen von künstlerischem Bildwerk und Gerät in Tempeln und Sakralbauten, aufbewahrt in den Thesauroi (Schatzhäuser), die aber eigentlich für niemanden zugänglich waren. Diese von uns als Kunst verstandenen Werke hatten neben ihrer primär sakralen Funktion auch durchaus materiellen Charakter und bedurften nicht des Beschauers. Ästhetik und Historie scheiden deshalb als Begründung für die Aufbewahrung ebenso aus wie das umgekehrte Verlangen, "sie dem Fluß der Geschichte, der Zeitlichkeit überhaupt und der Welt des Profanen zu entrücken", das Ernesto Grassi als Intention für die Sammlungen anführt. (5.)

Die exquisite Kennerschaft Einzelner ließ in hellenistischer Zeit Sammlungen mit annähernd musealem Charakter in eigens zu diesem Zweck errichteten Gebäuden entstehen. Aber das den Musen geweihte museion des Ptolemaios Soter im vorchristlichen Alexandrien war weder der Konzeption noch der Praxis nach ein Museum, sondern eine Akademie aller Wissenschaften, vergleichbar dem museion des Platon (Akademie) oder dem des Aristoteles (Peripatos).

Die gebildeten Römer schätzten die Kunstwerke fremder Kulturen höher als die eigenen - vornehmlich die griechischen Skulpturen. Sammelleidenschaft veranlaßte einzelne - so den durch Ciceros Reden zur Flucht veranlaßten Prätor Gajus Verres (um 7o v.Chr.) zu regelrechtem Kunstraub. Die zahlreichen Kopien von Plastiken griechischer Künstler waren zu einem Teil dekorative Elemente verschiedener öffentlicher Architekturen, zu einem anderen, wahrscheinlich erheblich größerem Teil dienten sie rein privatem Schmuckbedürfnis in Haus und Garten des vermögenden Bürgers. Zugleich verlangte römische Aufgeklärtheit bereits den Zugang aller zu den Kunstwerken, die zudem "zum Gemeingut" erklärt werden sollten. (6.)

Die sehr reichen Ansammlungen von Kunstwerken aus mehreren Stilepochen in spätmittelalterlichen Kirchen - heute noch beispielhaft in St. Lorenz und St. Sebald in Nürnberg zu sehen - wurden von den Zeitgenossen keineswegs als Kunstsammlungen angelegt oder aufgefaßt, sondern waren Ausdrucksform ihrer Religiosität, die allerdings die Bewußtheit bürgerlichen Wohlstandes nicht verleugnen wollten.

Im Zusammenhang mit dem aufkommenden Interesse für die klassische Antike, deren Kunstwerke man im heimischen Boden fand und sammelte, sind die umfangreichen Sammlungen der italienischen Renaissance zu sehen. Originärer Sinn dieser Kunstsammlungen der Medici, Sforza und Gonzaga, so könnte man annehmen, sei allein der gewesen, einen verfeinerten Lebensanspruch einzelner ästhetisch Gebildeter zu befriedigen. Friedrich J. Esterhues weist aber darauf hin, daß diese Privatsammlungen durchaus in einem bestimmten Maße auch auf "öffentliche Wirkung" angelegt waren; "so saß auch Michelangelo vor den Werken, kopierte sie und nahm zugleich deutlich sichtbare Anregungen aus der Kultur seiner Vorfahren in seine eigenen Bildwerke auf." (7.)

Primär kommerzielle Gründe veranlaßten die niederländischen Maler des 17. Jhs., ihre Werke in hohen Räumen dicht neben- und übereinander gehängt in großen Bildergalerien auszustellen. (8.) Valentiner weist in diesem Zusammenhang auf den Überfluß an Staffeleibildern während einiger Jahrzehnte zur Zeit Rembrandts hin, in denen nach späteren Berechnungen jeder "fünfte Mann Maler war". (9.) Von Teniers, Jordaens und anderen niederländischen Malern gibt es zahlreiche Gemälde, die diese Galerien zeitgenössischen Kunsthandels mit der kaufmännischen Praxis von Angebot und Nachfrage zum Thema haben. (1o.)

Auch die zahllosen Kunstkabinette und Raritätenkammern des Barock, in deren Sammlungen sich alles häufte, was aus Kunst, Technik und Natur interessant oder kostbar erschien, verdanken ihr Entstehen fürstlicher Sammelleidenschaft, gepaart mit modischem Repräsentationsbedürfnis. Die meisten großen europäischen Museen und Sammlungen sind die direkten Nachfahren dieser Kunstkabinette der absoluten Fürsten. Im 18. Jh. waren die Sammlungen erst wenigen einzelnen Künstlern und Gelehrten mit dem Auftrag der künstlerischen und wissenschaftlichen Erschließung oder zu persönlichen Studien zugänglich. Goethe durfte während seiner Leipziger Zeit (1765-68) die Galerie in Dresden besichtigen.

Erst die Französische Revolution konnte am Ende des Jahrhundertsdie Idee eines Museums für alle realisieren, als der Konvent am 1o. August 1793 im Louvrepalast das "Muséum Central des Arts" eröffnete. Jaques Louis David, der Maler der Revolution und Arrangeur republikanischer Festdekorationen - 1793 war er Präsident des Clubs der Jacobiner - hatte an diesem weittragenden Konventbeschluß maßgeblichen Anteil.

Knapp 3o Jahre später, am 12. Juli 182o, formulierte Großherzog Ludewig I. von Hessen bei der Übergabe seiner Sammlungsstücke aus persönlichem Besitz als erster die Aufgabe des Museums, das "zur Unterhaltung und Belehrung des Publikums offenstehen soll ... zur Beförderung wahrer Aufklärung und Verbreitung nützlicher Kenntnisse." (11.) Damit war den Museen als Bildungsinstitute für alle Menschen ein eindeutiger didaktischer Auftrag erteilt. Der fürstliche Erlaß verpflichtete zugleich den Staat, zur Unterhaltung und Vergrößerung der Sammlungen beizutragen. Die zahlreichen Museumsgründungen durch nationale, regionale und kommunale Korporationen in der 2. Hälfte des 19. Jhs. erklären sich aus der neuen, völlig anderen Aufgabenstellung des Museums innerhalb der Gesellschaft.

Das Museum war der Ort geworden, an dem die mehr und mehr in Anonymität sich verlierende Gesellschaft ihr kulturelles Erbe, aus dem heraus sie zwar selbst nicht mehr kreativ weiterschaffen und neu schöpfen konnte, ohne das sie aber auch nicht existent zu sein glaubte, trug und aufbewahrte. Ideologisch wie formal wurden die gesammelten Schätze zu richtungsweisenden und die Gesamtausrichtung diktierenden Faktoren, zu verbindlichen Maßstäben für die kulturelle Gestaltung der eigenen Umwelt. "Durch Nutzung der in ihnen gesehenen normativen Werte glaubte man die angestrebte gesellschaftliche Höherentwicklung sicherzustellen." (12.)

Die Kunstwissenschaft, inzwischen etabliert und fast zum Selbstzweck institutionalisiert, hatte vielfach die Bindungen zum aktuellen progressiven Kunstschaffen gelöst, um sich - frei von der journalistisch bestimmten Tagesmeinung - beinahe ausschließlich zu einer historisch-philosophischen Disziplin zu entwickeln. Während, nach der Feststellung von Friedrich J. Esterhues, von der Kunstgeschichte als Geschichtswissenschaft wenig prägender Einfluß auf die historisch orientierten Museen - insbesondere die Heimatmuseen - ausgegangen ist, "hat die Kunstwissenschaft bei der Schaffung der Rangstufen der Kunstwerke besonderen Einfluß auf die Kunstsammlungen gehabt". (13.) Der Geist des Historismus ist der allgemeine Zeitgeist. Und das aus diesem Geist geprägte Museum ist der Bewußtseinsausdruck des Bürgertums, auch oder gerade in der äußerlichen Form monumentaler Architektur. Die Museumsbauten der Jahrhundertwende waren keineswegs Machtausdruck der herrschenden Klasse des Großbürgertums, eine heute gern gebrauchte Behauptung, sondern waren der Stolz der, in der Öffentlichkeit sicherlich einflußreichen, Kunstkenner - gemeint sind damit auch die gebildeten Laien -, die den Kunstschätzen ihrer Stadt oder ihres Heimatgebietes einen adäquaten Aufenthaltsort geben wollten. Träger dieser Aktivität waren oftmals die lokalen Kunstvereine, eine spezifische Schöpfung des 19. Jahrhunderts. (14.)

Zweifellos bleibt dem so hart befehdeten und sicherlich oft mit Recht scharf verurteilten Historismus das große Verdienst, "unser Wissen über Kunst unendlich erweitert zu haben". (15.) Die wissenschaftliche Methode zur Erschließung von Kunstwerken - in dieser Zeit historisch-nationalen Denkens entwickelt - erbrachte das zunehmende Wissen um deutsche Kunstwerke, deren Vielzahl erst durch die neue Wertschätzung ermittelt, erkannt, eingeordnet und sicherlich in großem Umfang überhaupt gerettet werden konnte. Wenn Klaus Doderer sagt, das Museum des 19. Jhs. sei als spezifisch bürgerliche Bildungseinrichtung seiner klaren didaktischen Zielsetzung insofern gefolgt, als es das Bürgertum durch die Darstellung seiner Historie und seiner tradierten Kulturgüter in seinem Selbstbewußtsein zu stärken vermochte (16.), und wenn Werner Schmalenbach feststellt: "Das Museum entsprach dem bürgerlichen Bildungsprogramm in nahezu vollkommener Weise" (17.), so ist dazu zu fragen, ob es nicht lediglich einen - wenn auch hervorragenden - Ästhetizismus gefördert hat, ohne den allerdings die heutige journalistische Kunstkritik kaum denkbar wäre?

Aber schon bald nach der Jahrhundertwende sah sich die Institution Museum in Frage gestellt und heftigster Kritik ausgesetzt. Die Futuristen bekämpften das Museum und forderten: Brûlez le Louvre! Setzt den Louvre in Brand! (18.) Die Abneigung gegen das Museum war nicht neu, sondern fast so alt wie das öffentliche Museum selbst. 1803 forderte Philipp Otto Runge, die Werke der alten Kunst aus den Galerien zu verbannen und auf den Kornböden verfaulen zu lassen, damit sich das Publikum ausschließlich mit zeitgenössischer Kunst befasse. (19.) Es geht dabei nicht nur gegen das Museum, sondern auch gegen die Kunst selbst. Nicht allein die sektiererische Extremmeinung des Da Da sondern auch Künstler wie Mondrian "möchten die Kunst aus dem sekundären zu dem primären Wirklichkeitsbereich hinüberbringen." (20.)

Die Spannung zwischen Künstler und Museum lockert sich für eine Zeitlang, als durch Gründung von Museen für moderne Kunst die bislang nur auf historische Kunstwerke ausgerichteten Museen auch zeitgenössischer Kunstproduktion Raum geben. Es wäre die dringend aufzugreifende Aufgabe einer soziographischen Untersuchung, festzustellen, ob die Ursache für die Proteste und Aktionen bestimmter Künstlergruppen gegen das Museum als vermeintliche Exekutive der Kulturpolitik nicht in der Unzufriedenheit vieler Künstler mit ihrer gesellschaftlichen und künstlerischen Stellung seit dem Verlust der bislang sicheren staatlichen und kirchlichen Aufträge zu suchen ist.

Als neue Gegner, weitgleich mit völlig anderer Motivation, traten die nationalsozialistischen Machtträger gegen das Museum als eine Stätte des Überdauerns von Kunst - vorallem der vielfältigen und vielseitigen neuen Kunst - auf. Schon bei der ideologischen Wegbereitung des autoritären Staates machte Ernst Jünger 1932 das Verhältnis der nationalen Denkart zur Kunst und zum Museum deutlich: die Regierung würde keinen Augenblick zögern, das müsse die Welt wissen, "alle Kunstschätze der Museen an den Meistbietenden zu versteigern, wenn die Verteidigung es erforderte ... Ebenso wie der Sieger die Geschichte schreibt, das heißt sich seinen Mythos schafft, bestimmt er, was als Kunst zu gelten hat". (21.) Wie viele andere auf Tradition basierende und deshalb unangreifbar scheinende Institutionen wurde von der Kulturkritik auch die herkömmliche Position des Museums als Hort eines unreflektierenden Ästhetizismus und normativen Historismus des Bildungsbürgertums verunsichert. Herbert Marcuses Kritik am Verhältnis des Bürgertums zur Kunst, das nur noch auf museale Kunstwerke fixiert war, impliziert zugleich Kritik an der tradierten Gestalt und Funktion des Museums: "Das Museum war die geeignetste Stätte, um die Entfernung von der Faktizität, die trostreiche Erhebung in eine würdigere Welt zugleich mit der zeitlichen Beschränkung auf das Feiertägliche im Individuum zu reproduzieren." (22.) Eine neue Welle gegen das Museum ging von der unmittelbaren Gegenwartskunst aus, deren Produktion von ihrer Dimensionierung her eine über den baulichen Rahmen der Museen hinausgehende Expansion fordert und deren komplexes System von audiovisuellen Verstärkern einfach neben Kunstwerken, zu deren Betrachtung auch heute eine gewisse Stille legitim ist, unerträglich wird. Für das Leben, das Hier und das Jetzt will diese Kunstaktualität - wie einst die Dadaisten - alle bisherige Anschauung von Kunst einer Antikunst opfern; das heißt zuerst das Museum. Werner Schmalenbach rückt die Maße zurecht, wenn er sagt, "daß es im Museum nicht um das Leben, sondern um das Überleben geht. Die Aktivierung und Aktualisierung betrifft das Museum nur in seinem Verhältnis zur Gesellschaft und nicht in seinem Verhältnis zur Kunst". (23.) Aber gerade das Verhältnis des Museums zur Gesellschaft - umgekehrt vielleicht noch viel stärker das Verhältnis der Gesellschaft, des Publikums zum Museum - scheint allzu tief gestört zu sein, als daß Aktivierung und Aktualisierung allein genügen könnten, um die eigentliche Funktion des Museums, Vermittler von Bildung für alle zu sein, wieder lebendig zu machen. (24.)

Die Kultusministerkonferenz hat in ihrer Empfehlung vom 3.7.1969 den bildungspolitischen Auftrag der Museen formuliert. Die Bestände der Sammlungen sind neben der Erschließung für schulische Bildung, für Weiterbildung in Beruf und Freizeit breitesten Bevölkerungsschichten nutzbar zu machen. Nach Angaben der Deutschen Forschungsgemeinschaft sind, um einen möglichst großen und vielschichtigen Besucherkreis zu erreichen, u.a. soziologische Untersuchungen, die bislang in der BRD völlig fehlen, über die Stellung des Museums im Bewußtsein der Öffentlichkeit dringend notwendig. (25.) Der Bildungsauftrag des Museums wird aber auch von den künstlerischen Avantgardisten gefordert. "Ich verstehe das Museum als Schule", erklärte der Berliner Happening-Macher Wolf Vostell bei einer Diskussion über die Zukunft des Museums im Januar 1972 in Düsseldorf. Auch er braucht eine Institution, die seine Aktionen durchführt und vermittelt. (26.)

Mac Masters Satz: "Kann ein Museum keine Besucher anziehen, so hat es versagt" (27.), hat viele und vielschichtige Aktivitäten der Verantwortlichen freigemacht, um die bis heute zu beobachtende Ablehnung des Kunstmuseums durch die überwiegend schweigende Mehrheit der Bevölkerung abzubauen. Gekennzeichnet ist die Passivität durch die extrem niedrigen Besucherzahlen während der Normalpräsentation der Museen und durch die Rekordzahlen bei Sonderausstellungen, besonders bei alten Meistern, die in Presse und Fernsehen besprochen werden (Rembrandt 1964 Amsterdam, Dürer 1971 Nürnberg).

Dabei wird evident, daß der potentielle Museumsbesucher offenbar eine andere Erwartung von Kunst hat als die in Museum und Galerie dargestellte. Das gilt besonders für die zeitgenössische - d.h. die öffentlich anerkannte - Kunst und der vom Publikum akzeptierten. Laut Statistik interessieren sich nicht einmal 3 % der Bevölkerung ernsthaft für die neue Kunst. (28.) Mehr als zu allen Zeiten hat diese Kunst elitären Charakter, weil die Freude an ihr in ihrer Entschlüsselung liegt, die ihrerseits nur dem ständig mit ihr Befaßten gelingt. (29.) Hinzu kommt die permanente Infragestellung des Hergebrachten sowohl durch die Kunst selbst als auch durch ihre Kritiker, die Hergebrachtes als Erstarrung im Gestrigen abtun oder Bestehendes der Lächerlichkeit preisgeben. Was geschichtlich gewachsen und bekannt ist, macht sich verdächtig, Repräsentant der Vergangenheit sein zu wollen. "Unser Ruhm währt fünf Minuten" (Andy Warhohl). Die Lust am Gag, so scheint es, hat hier das Wertgefühl ersetzt! Dem normal Gebildeten müssen allerdings derartige Kategorien, die Kunst ausmachen sollen, fraglich erscheinen. Die Komplexität führt über Verwirrung und Ablehnung zur Gleichgültigkeit, dem schlimmsten Feind künstlerischer Aussagen. Moderne Kunst hat aus dieser Sicht nicht Teilhabe aller an ihr erreicht, sondern das selektive Prinzip der Kennerschaft stabilisiert. Man könnte nun einwenden, daß es jedem freisteht, ein "Kenner" zu sein; dazu müßten dann aber auch für jeden die bildungsmäßigen Voraussetzungen gegeben sein.

Um dieses Mißverhältnis aufzulösen, bemühen sich die Verantwortlichen der Kunstöffentlichkeit, die Attraktivitätssteigerung der Museen und Galerien mit der Popularisierung moderner und besonders gegenwärtiger Kunstäußerungen zu koppeln. Das neue Landesmuseum Münster eröffnete 1971 mit einer Ausstellung italienischer Konstruktivisten, womit nach Aussage des Leiters eine deutliche Hinwendung zur Moderne formuliert werden sollte. Im Essener Folkwangmuseum bekommen Künstler Räume zur Verfügung gestellt, die sie (3o.) nach ihrer Konzeption als Atelier oder Objekt nutzen können. Diese Herausnahme der Kunst aus der "Isolation des privaten Ateliers" soll aktive Teilnahme des Besuchers am Kunstgeschehen aber auch Diskussion hierzu intendieren. Geplant ist ein eigenes "Aktionshaus" mit mehreren Ateliers. (31.) Die von Adolf Luther konzipierten 12o Objekte "Licht im Raum" konnten im Mai 1971 im Folkwangmuseum "von jedermann ausgeführt werden ... Material pro Stück eine Glasscheibe Kosten 2o,-- DM und kann hier mit Hilfe des Lötkolbens in ein Luther-Objekt umgewandelt werden. Der Künstler wird am Ende der Ausstellung das Werk signieren." (32.) Von Paris aus startete im Herbst 1971 der erste "Museobus", der auf Marktplätzen und Fabrikhöfen eine Ausstellung von Werken Legers zeigt. Mit diesem Experiment soll ermittelt werden, ob und wie weit mit einer rollenden Ausstellung Schichten des Volkes erreicht werden, "die gemeinhin kein sonderliches Interesse für Kunst aufbringen". (33) Mit einem "Musealen Dancing-Shop", den gallischen Comic-Film-Helden Asterix und Obelix, Beat, Tanz und Pop-Dekoration will der wissenschaftliche Referent für Bildung am Bonner Museum, Dr. Holtzmann, junge Menschen zu musealer Freizeitbeschäftigung anregen. Verstaubte Kunstvorstellungen sollen dabei abgebaut werden und die gewonnenen Denkanstöße den Jugendlichen zum "idealen Museumsgast von morgen" vorbereiten. (34.)

Wenngleich nicht direkt, so doch von ihrer Konzeption und Zielprojektion her gehören seit 1966 die Aktionen der Kunstverantwortlichen verschiedener kleiner Städte - Bündingen, Schwäbisch-Gmünd, Schwandorf, Eßlingen, Rottweil, Monschau, Vechta -, die eine Anzahl fortschrittlicher Kreativer zu Straßenaktionen verpflichten, um heutige Kunst direkt an das breite Publikum zu bringen. H. Fritz und G. Winkler beobachteten diese Aktivitäten und zogen Bilanz über die Wirksamkeit bei der Bevölkerung, die den Aktionen "nicht den geringsten Ernst" beimaß. (35.) Ähnliche Aktionen wurden von der "Sonsbeek 71" bekannt, bei der 16 Objektmacher aus Europa und Übersee ihre Arbeiten - Pop Art, Land Art, Project Art - direkt im

Arnheimer Park und dessen Umgebung durchführten. (36.) Als kritische Anmerkung zu diesen Unternehmungen und Versuchen soll Gerd Courts` Kommentar zu Kommunikationsversuchen der Köln-Volkhovener Ateliergemeinschaft während ihrer Arbeit mit Passanten bei der "Urbs 71" in Wuppertal übernommen werden: "Die nicht speziell interessierte Öffentlichkeit fühlte sich auf den Arm genommen." (37.)

2.2 Die pädagogische Erschließung musealer Einrichtungen

Hugh Wakefield, Keeper of Circulation am Viktoria und Albert-Museum in London schreibt: "... die wichtigste und bereits in Gang befindliche revolutionäre Entwicklung im Museumswesen ist die Benutzung des Museums für erzieherische Zwecke ... die planmäßige Einbeziehung in Lehrpläne von Schulen und Hochschulen." (38.) Die älteste uns bekannte Form edukativer Inanspruchnahme einer musealen Einrichtung wurde durch Woolley bei Ausgrabungen in Ur entdeckt. Neben den Räumlichkeiten einer Sammlung von Kunstschätzen aus der Zeit von ca. 1300 - 2200 v.Chr. - von Bel-Shalti-Nannar, der Tochter des letzten Babylonierkönigs Nabanêd (555 - 538), zusammengestellt - lag ein Raum, der offensichtlich zum Schulunterricht benutzt wurde. Eine große Zahl gefundener Tontafeln mit Übungstexten von Schülern legt den Schluß nahe, daß das "Museum" zugleich für Unterrichtszwecke benutzt wurde. (39.) In der griechischen Erziehung, deren Probleme im 5. Jh. v. Chr. im Brennpunkt der wissenschaftlichen Diskussion standen, kommt zwar nicht explizite die pädagogische Nutzung musealer Sammlungen vor, ihr Einsatz in der Erziehungspraxis darf aber sicher angenommen werden; denn im 3. Buch der Politeia (104 a ff.) nennt Plato als vervollkommenende und abrundende Maßnahmen bei der Erziehung der künftigen Wächter des Staates den Anblick guter Werke der Malerei und edlen Gerätes, wozu die Plastik gehört. Diese künstlerischen Arbeiten wurden meistens in Tempeln und Götterhainen gesammelt. Auch im aristotelischen Lehrplan ist für den Schüler im Jugendalter eine systematische Betrachtung von Kunstwerken mit dem Ziel ästhetischer Bildung angestrebt. Auf die Tendenzen, die der Werkbetrachtung in Platons und Aristoteles` Erziehungsprogrammen grundgelegt ist, wird später noch einzugehen sein.

Aus dem Mittelalter ist keine schulische Bildung durch Nutzung musealer B-estände bekannt - eigentlich gar keine Kunsterziehung im späteren Verständnis. Umso erstaunlicher ist die schöpferische Kraft, die sich vorallem in der Fülle und Breite künstlerischer Produktion am Ausgang der Gotik äußert. Es scheint, als ob die angesammelte Vielgestalt früherer und jüngst geschaffener Kunstwerke in den Kirchen zu intensiver Betrachtung aufgefordert habe; zugleich war die konzentrierte Anschauung ausschließlich Bestandteil religiöser Praxis (Andachtsbilder).

Erst in der sogenannten Hofmeistererziehung werden die musealen Sammlungen wieder bewußt für die Bildung des Zöglings zum Einsatz gebracht. Eduard Herff bringt einige Zitate aus der zeitgenössischen Literatur des 18. Jh.; leider ohne Angabe der Quellen. Ihr Wert liegt einerseits in der Charakterisierung der pädagogischen Intention, andererseits in der sehr pragmatischen Auffassung vom Bildungsauftrag dieser musealen Sammlungen: "Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer worinnen der galanten Jugend ... gewiesen wird, wie sie Galerien, Kunst- und Raritätenkammern besehen ... sollen, wobey eine Anleitung, wie ein vollständiges Raritäten-Hauss anzuordnen und einzurichten sey", Hamburg 1704; oder "Die zum Vergnügen des Reisenden Geöffnete Baumeister-Academie, Oder Kurzer Entwurf derjenigen Dinge, die einem galant-homme zu wissen nöthig sind", Hamburg 1715. (40.)

Während die lexikalische Definition des Museums als seinen Bildungsbezug 1780 - also vor den sozialen Veränderungen durch die Französische Revolution - noch das spezielle ästhetisch gesteigerte Wissensbedürfnis Einzel-

ner aussagt: "Museum heißt eine Studierstube ingleichen ein Münzcabinet, Rarität- und Antiquitätenkammer, welches von curiosen Liebhabern angelegt worden" (41.), drückt das Lexikon von 1835 - nach dem schon eine Reihe von fürstlichen Sammlungen der Öffentlichkeit zugänglich sind - einen viel weiter gehenden und allgemeinen Bildungsauftrag bei der Begriffserklärung des Museums aus: "Eine Sammlung seltener und anziehender Gegenstände entweder aus dem ganzen Gebiet der Naturgeschichte oder der Künste, welche in einem Gebäude zur Ansicht der Kenner, zum Genusse der Kunstfreunde, zur Befriedigung der Neugierigen und zur Belehrung von Schülern und Meistern ausgestellt ist." (42.)

Die Idee, direkt an den Exponaten des Museums zu lernen und das Gelernte praktisch auszuwerten, wird von Gottfried Semper am Beginn der 5o-er Jahre des 19. Jhs. aufgegriffen und neu durchdacht. Die allgemein als bedeutendste Manifestation des Fortschritts gefeierte Weltausstellung von 1851 in London stellte Semper, der wegen Beteiligung an der Revolution von 1848 aus Deutschland nach London emigriert war und hier als Architekt an der Konstruktion des Kristallpalastes mitgearbeitet hatte, vor das Problem der künstlerischen Gestaltung industrieller Produktion. Der Begriff der Werkgerechtigkeit, das heißt die sorgfältige Beachtung der Interdependenz der jeweiligen Eigenarten von Material, Arbeitstechnik und Zweckbestimmung bei der Produktion des Werkstückes war für ihn der Maßstab des Gestaltens, seine "praktische Ästhetik". Als Möglichkeit für die Erarbeitung und Ausbreitung dieser Überlegungen proklamierte er ein neues Kunstinstitut: eine Verbindung von Museum und Schule. 1852 kann das "South Kensington Museum" in London (heute Victoria und Albert-Museum) als eine derartige Einrichtung seine Arbeit aufnehmen. Sammelobjekt ist ausschließlich Gebrauchsgut, dem Zeitgeschmack entsprechend hauptsächlich Mobiliar und Hausrat aus dem 16. Jh. Ordnungskategorien dieser Vorbildersammlung für Industrie, Entwerfer und Hersteller sind Werkstoffe und Arbeitstechnik. Im deutschen Raum wird nach dem System des Kensington-Museums 1864 die erste Kunstgewerbeschule gegründet und zwar durch Eitelberger von Edelberg, der sich nach den Ideen Sempers um die Reform des österreichischen Kunsthandwerks mühte. Allerdings sind auch hier die Ergebnisse - aus dem allgemeinen eklektizistisch orientierten Verhältnis zur Kunst heraus - vorwiegend vom Ästhetizismus bestimmt.

Über Eitelberger kamen die Gedanken der museal-wissenschaftlichen Reformbewegung - in England von Morris und Ruskin weitergeführt - an dem Hamburger Museumsdirektor Alfred Lichtwark, der Idee und Praxis der Geschmackserziehung von Handwerkern und Technikern durch direkte Anschauung von gutem Kunsthandwerk im Museum erweiterte zur Betrachtung von Kunstwerken, insbesondere der Malerei und Graphik, nicht mehr für eine besondere Berufsgruppe, sondern für die allgemeine Schule. Er wählte dafür die Hamburger Kunsthalle, deren Leitung der Lehrer und Kunstwissenschaftler 1886 übernommen hatte, und begann zunächst mit Künstlern und Lehrern "Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken". (43.) Aus der Überzeugung, daß Hinführung zum Verständnis von Kunst in den Aufgabensektor der Schule einzubringen sei, ging er dazu über, auch mit Schulklassen im Museum Kunstwerke zu betrachten, um direkt durch Kunst zur Kunst zu führen. In Analogie zu Sempers Arbeit lag auch Lichtwarks Vorstellungen die Tendenz zugrunde, aus dem geistigen und erlebnishaften Umgang mit Kunst - und von daher durch Vorbilder geschult -, die Jugend zu eigenschöpferischer Kunstproduktion anzuregen, nicht zuletzt aus der Kampfstellung gegen den Historismus und dem Willen, ihn zu überwinden.

Der werkbetrachtende Part der Lichtwark'schen Absichten - und damit auch die begonnene fruchtbare Kooperation von Museum und Schule - ist in Deutschland durch die von der Kunsterziehungsbewegung proklamierte Geniuslehre vom "Kind als Künstler" (44.) zugunsten kindlicher Eigenproduktion in Vergessenheit geraten, während in anderen europäischen und

außereuropäischen Ländern, vorallem in den USA, Museen und Schulen mehr und mehr zueinander fanden - nicht zuletzt, wie amerikanische Museumsleute immer wieder betonen, durch die Ideen und durch die Arbeit Alfred Lichtwarks.

2.3 Internationale Vergleiche der Kooperation von Museum und Schule

Im Vorwort zum Tagungsbericht des Internationalen Museumsrates (ICOM) der UNESCO in Essen zeigt der Generalsekretär der deutschen UNESCO-Kommission Holger Reimers die seit 1960 verstärkt spürbaren Bemühungen der UNESCO zur Förderung der Museen auf, wobei neben der Erhaltung des afrikanischen Kulturerbes vorallem größere Anstrengungen zur Förderung des Museumsbesuches in Ländern mit gefestigter Tradition unternommen werden sollen.

Seit diesem Essener Seminar vom 4. - 7.9.1963 im Folkwangmuseum in Essen gibt es einen Dialog zwischen Museum und Schule. Vielleicht ist Dialog nicht die richtige Bezeichnung für diese Aktivitäten; denn eigentlich gehen alle verbalen und organisatorischen Aktionen für eine Zusammenarbeit von Museum (in diesem Zusammenhang Kunstmuseum) und Schule bislang nur von den Museumsleuten aus, während die pädagogischen Partner entweder völlig passiv - ja sogar weithin ablehnend - bleiben und nur in ganz wenigen Ansätzen initiativ werden. (45.)

Bei allen bislang in der Bundesrepublik zu beobachtenden Unternehmungen, das Museum zu einem integrierten Bestandteil schulischer Bildung zu machen, ist durchweg das Museum die bewegende Kraft.

In der Resolution des Essener Seminars von 1963 steht der Satz: "Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen muß bereits beim Schulkind einsetzen und ist daher auf pädagogisch und künstlerisch ausgebildete Kräfte angewiesen." (46.) Der Ansatzpunkt ist das originale Kunstwerk, das den Zugang zur Kunst eröffnen soll, sowie es Lichtwark vor bald 1oo Jahren erkannt und praktiziert hatte. Kunstwerke und sachgerechte Interpretation sind auf der Seite des Museums vorhanden und zu pädagogischem Einsatz verfügbar. Dagegen fehlen Mitarbeit und Engagement auf der Seite der Schule, so daß einige große Museen bereits eigene Modelle entwickelt, praktiziert und verwirklicht haben, die in einem späteren Abschnitt dargestellt und kritisch untersucht werden sollen.

Anders als in der Bundesrepublik hat sich die Kooperation von Museum und Schule im europäischen Ausland und vorallem in den USA entwickelt, da es hier nicht den absoluten Primat der manuellen Bildproduktion vor der rezeptiven Auseinandersetzung mit der Kunst im Kunstunterricht gab.

2.3.1 England

Über die Auswirkungen der museumspädagogischen Bemühungen in England, die hier seit Jahrzehnten in Museen und mit Museen praktiziert werden und die zu einigen vorwiegend nach pädagogischen Aspekten eingerichteten Museen geführt haben (Geffrye-Museum, London-Museum), berichtet Eduard Hoff von Besuchen in den Schausammlungen des Britischen Museums und des Victoria und Albert-Museums: "Kinder im Alter von 8 - 12 Jahren stehen meist einzeln mit Heft und Bleistift vor den Ausstellungsobjekten, betrachten sie eingehend und machen Notizen oder fertigen Skizzen an." (46a.) Eine Besonderheit des Londoner Geffrye-Museums, in einem Gebäude des 18. Jhs., sind die 1o Zimmereinrichtungen in den Stilarten verschiedener Epochen, an denen die Entwicklung des bürgerlichen Wohnens in England von etwa 16oo bis jetzt anschaulich dargestellt ist. (47.) Zu seinen Exponaten gibt das

Museum eine speziell für Kinder zugeschnittene Publikationsreihe heraus:

1. My visit to Geffrye-Museum (Anregungen zur selbständigen Erarbeitung der einzelnen Fachgebiete des Museums durch Abzeichnen, Ergänzen, Fragen, Kreuzworträtsel u.ä.)
2. Outlinie picture Bocks (5 Hefte, in denen Möbel, Zimmer, Häuser, Kostüme, Verkehrsmittel mit kurzer Beschreibung dargestellt sind, die farbig angelegt, ausgeschnitten und aufgestellt werden können.)
3. Introducing the Geffrye-Museum
4. Postkarten und Fotos der Sammlung des Geffrye-Museums sowie historischer Zimmer anderer Museen, die zum Besuch weiterer Sammlungen anregen sollen.

Daneben gibt es, ebenfalls als Eigenpublikationen des Museums, Literatur für die Hand des Lehrers:

1. Geffrye-Museum Handbook, London 1960
2. Children's visits to the Geffrye-Museum. (48.)

Eine Besonderheit in der englischen Museumspädagogik ist das Bemühen um Zusammenarbeit mit den kleinen Museen, etwa in Stadtteilen Londons oder auf der bescheidensten Ebene der Heimatmuseen. Gerade diese lokalen Museen sind nach Wakefield für die Jugend instruktiver als die großen Nationalmuseen, vornehmlich als wichtige Quellen spezieller Kenntnisse, da sie lokale und regionale Eigenarten und Entwicklungen aufzeigen können. (49.) Speziell für diese Arbeit wurde das System entwickelt, eigens arrangierte Museumsausstellungen in die Schulen zu schicken und zwar in jene Schulen, die in ländlichen Bezirken auch vom nächsten Heimatmuseum noch weit entfernt liegen. Bei den zuständigen Heimatmuseen sind Institutionen geschaffen, die Ausstellungen zusammenstellen und an die Schulen innerhalb ihres Einzugsbereiches schicken. Zugleich mit den zugesandten Materialien zu einem bestimmten Thema ergeht für einen späteren Zeitpunkt an die Klasse eine Einladung in das Museum, wo dann der Klassenlehrer in unterrichtlicher Form die Besichtigung leitet. (50.)

In der Diskussion über dieses Versandsystem ist auch die Möglichkeit, aus den Magazinen der großen Museen des Landes (British-Museum, Victoria und Albert-Museum) Objekte, die man dort nie ausstellt, wechselweise an kleine oder lokale Museen auszuleihen. Wakefield glaubt, daß bei entsprechend umfassend geplanter Ankaufspolitik und aufgabengerechter Ausstattung nach dem Stadium die Experimentierens besonders das Heimatmuseum "zum festen Bestandteil der Schulpraxis wird". (51.)

2.3.2 USA

In den USA gibt es eine speziell für die Zusammenarbeit mit der Schule konzipierte museale Institution: das Kindermuseum. Während bei uns erste Ansätze da sind, für einige Wochen Räume des Museums als Spiel- und Arbeitsplätze für Kinder anzubieten, arbeiten in den USA eine ganze Anzahl von Kindermuseen als selbständige Institute mit großem Erfolg. Ronald Seiler, Direktor des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover, besuchte 1960 das zweitgrößte Kindermuseum in Boston, das exemplarisch dargestellt sein soll. (52) 1914 (!) von Bürgern und Pädagogen gegründet, soll es "den Kindern helfen, die Vergangenheit zu verstehen, die Gegenwart zu erfassen und sonach Sachwalter der Zukunft zu werden. Die kindlichen Interessen sollen entwickelt werden mit dem Ziel schöpferischer Eigenarbeit und dem der Toleranz anderen gegenüber." (53.) Die Exponate des Museums sind kulturgeschichtlicher Natur - u.a. Gerät und Mobiliar aus

Europa; dazu kommt völkerkundliches und naturkundliches Material. Die Darbietung geschieht zum Teil in Form von Puppenstuben oder in eigens auf die Körpergröße der Kinder hin entworfenen Schaukästen. Geführt wird von 12 zu diesem Zweck angestellten Pädagogen, nur selten vom Klassenlehrer, der zwar das gewünschte Sachgebiet bestimmt - es wird grundsätzlich immer nur ein genau eingegrenzter Teil der Objekte betrachtet - und die Nacharbeit durchführt. Zur unterrichtlichen Arbeitsform im Museum gehören vorbereitete Fragenbögen entsprechend den Altersstufen, oft in der Art von Kreuzworträtseln, in die die Kinder die gefragten Bezeichnungen, Namen, Daten, Details usw. der von ihnen selbständig zu findenden Objekte eintragen. Der bei den Schülern sehr beliebte Fragebogen ist Teil der Nachbereitung und wird bewertet. Höchste Auszeichnung für einen Schüler ist die Aufnahme in das Junior-Museum-Council, in den Arbeitsstab der ehrenamtlichen jungen Museumsmitarbeiter, deren Aufgabenbereich Betreuungs- und Ordnungsarbeiten, Entwurf und Vervielfältigung der Fragebögen, Vorbereitung kleinerer Ausstellungen u.ä. umfaßt. In besonderen Räumen gestalten Schulklassen eigene Ausstellungen aus Depotbeständen, wobei Thema, Präsentationsform, Beschriftung und Beleuchtung selbst zu bestimmen und zu realisieren sind. Schärfste Kritiker sind die Schüler anderer Klassen. Klassenzimmer, Buchreihen (auch Eigenausgaben des Hauses), Bild- und Filmserien stehen zur Verfügung. Die Hin- und Rückfahrt der Schüler, die oft den ganzen Tag im Museum arbeiten, geschieht mit dem Schulbus. Für entlegenere Schulen gibt es eine Ausleihe von vormontierten Schaukästen aus verschiedenen Sachgebieten. 1960 waren 625 derartige Vitrinen nach 109 verschiedenen Themen geordnet und mit echten Stücken ausgestattet (steinzeitliche Geräte, ägyptische Grabbeigaben, mittelalterliches Elfenbein), die verschickt werden konnten. "Das entscheidende ist die nötige Einstimmung zwischen Schule und Museum, die in Amerika als selbstverständlich vorausgesetzt werden darf." (54.)

Auch in den rein wissenschaftlich ausgerichteten Kunstmuseen der USA ist schulische Arbeit durchaus eingeplant; das Metropolitan-Museum hat im Souterrain ein Jugendmuseum eingerichtet mit besonderen Räumen für kurzfristig aufgebaute Sonderausstellungen mit hochwertigen Kunstwerken in umgrenzter Thematik (franz. Impressionisten, Metallplastik). (55.) Neben Klassenräumen und Malklassen gibt es eine ständige Modellausstellung antiker Tempel und romanischer und gotischer Kirchenbauten. Selbstverständlich wird auch von den eigens dazu angestellten Lehrern durch die eigentlichen Schausammlungen des Museums geführt.

An allen größeren Museen der USA gibt es Educations-Departments, die neben der allgemeinen Bildungsarbeit des Museums die schulischen Aufgaben durchführen und völlig selbständig neben den wissenschaftlichen, technischen und verwaltenden Stäben arbeiten.

Das Fine-Art-Museum in Philadelphia hatte 1960 für die edukative Arbeit 1 Dozenten und 10 weitere Lehrkräfte zur Verfügung, während die National-Gallery in Washington eine eigene Erziehungsabteilung mit einem Direktor, 7 Dozenten und 100 nebenamtlichen Kräften (für den Bedarfsfall) 1961 über 720 Führungen mit 20 880 Schülern veranstaltete, zu denen jeweils entsprechende Erläuterungsblätter bereitgestellt wurden. 30 - 50 % der gewünschten Führungen konnten wegen Personalmangel nicht durchgeführt werden. Die hier angebotene Standardführung mit UKW-Sender und Empfänger wird von den Schulen grundsätzlich abgelehnt, da sie das Unterrichtsgespräch verhindert. Nahezu in allen großen Museen ist der Andrang so groß, daß etwa 50 % Führungen bei entsprechend mehr Museumspädagogen hätten stattfinden können.

Die Zahlenreihe könnte beliebig fortgesetzt werden, nur ein Beispiel sei noch genannt: Mac Master hatte 1963 an seinem Museum of Science and Industry 425 Angestellte, davon allein 100 für die Erziehungsarbeit, die

neben den Führungen verschiedene Broschüren für Schulleiter und Lehrer, für Kindergarten, Volksschule und Oberschule in der Sprache der jeweiligen Altersstufe herausgeben. (56.)

Auch die kleinen Museen in den USA sind in die unterrichtliche Arbeit der Schule fest einbezogen; 9o % haben spezielle Programme für die Öffentlichkeitsarbeit, die oft unmittelbar mit der Schule abgestimmt sind. Diese kleineren Museen wurden 1963 von 8 Millionen Schülern besucht. (57.)

In Honolulu sind Museumsbesuche im Lehrplan der Schulen fest vorgesehen, so daß jeder Schüler während seiner Schulzeit mindestens fünfmal ins Museum kommt. (58.)

Die Journalistin Lil Picard berichtet im Märzheft 1969 von K + U über die Kunsterziehung in amerikanischen Museen als direkte Beobachterin: "Museen sind Unterrichtsstätten geworden. Man sieht Gruppen von Teenagern werktags und sonntags in den großen Hallen der Kunst, geleitet von ihren Lehrern und Lehrerinnen, vor den Meisterwerken der Vergangenheit, der Gegenwart und der ungewissen Zukunft (Avant-avant-Kunstobjekte), und sie schreiben eifrig in ihre Notizbücher ... es ist "fun" (Freude) Kunsttheorie zu studieren." (59.) Leider schreibt Lil Picard nichts über die pädagogische Effizienz dieser Aktivitäten, so daß man fragen möchte, ob es am Ende doch nicht nur "fun" gewesen ist?

Es ist beinahe selbstverständlich, daß auch das Medium des Fernsehns für die Kooperation von Schule und Museum eingesetzt wird. Kunstbetrachtungen in Museen, bei denen Techniker und Museumsleute gemeinsam an der Vervollkommnung audiovisueller und sensueller Übertragung arbeiten, bringt vorallem der Kanal 13 mit dem "Educational Television". Diskussionsveranstaltungen zwischen Museumsdirektoren, Kuratoren, Künstlern und Schülern über unterschiedlichste künstlerische Thematik bis hin zu Op-Art, Pop-Art und Minimal-Art bzw. Monumentalkunst kommen ebenfalls über diesen Kanal in die Schulklassen. Nicht selten sind Museumsleute zugleich Dozenten für Kunsttheorie am College. (6o.)

Nach Ansicht von Wulf Schadendorf bleibt der Museumsbesuch amerikanischer Schulklassen im Prinzip sporadisch ohne volle Eingliederung in den Lehrplan des Schuljahres - dem Schulausflug durchaus verwandt. Wahrscheinlich ist es deshalb gut, daß das Angebot dazu vom Museum ausgeht. Der Inhalt einer solchen Vormittagsführung ist bestimmt von der Hinführung zur Kunst und Kunstgeschichte, anders als in Schweden, wo die Kunst stärker als erziehlicher Faktor gesehen wird. (61.)

2.3.4 Schweden

Die schwedische Museumspädagogik geht auf Führungen von Schulklassen durch das Nationalmuseum in Stockholm im Jahre 19o2 zurück. 19o4 gab es in Göteborg ein Komitee zur Förderung schulischer Museumsbesuche. 1915 erhielt das Nationalmuseum eine eigene künstlerische Pädagogikabteilung, die neben der eigenen Arbeit mit den Schulen Wanderausstellungen für Provinzmuseen zusammenstellt und ausleiht. (62.) Nachdem 1922 ein Kunstkurs für Geschichtslehrer veranstaltet wurde, konnte 1928 die konkrete Zusammenarbeit zwischen Schule und Museum mit Schulführungen nach festgelegter vorheriger Planung begonnen werden. Diese Initiative des Museums bedeutete die "offizielle Anerkennung des Wertes kunstmusealen Unterrichts durch die Schulbehörde." (63.) Aus diesen Anfängen, Museumsbesuche zum integrierenden Teil des Schulunterrichts zu machen, resultiert 1935 eine fest organisierte Kooperation fast aller Stockholmer Museen mit der Schulverwaltung. Ähnliche Verbindungen gab es bald auch in anderen Städten Schwedens.

Heute wird der Schulunterricht im Stockholmer Nationalmuseum von Museums-

pädagogen erhielt, die ihren Unterricht Lektionen nennen. Alle Schüler der Stadt müssen in ihrer Schulzeit wenigstens zweimal das Nationalmuseum - einmal die Abteilung für moderne Kunst und einmal die Abteilung für ältere Kunst, Renaissance, Barock und Rokoko - besuchen. Neuerlich hat man die Bildneugier der Vorschulkinder für Filmvorführungen über Kunst genutzt.

Auch in anderen Städten sind Museumsbesuche Bestandteil der Lehrpläne. Danach beginnen die 5. Jahrgangsklassen mit der Stilgeschichte von Renaissance und Barock, wobei gleichzeitig in die elementaren Grundbegriffe zur Kunstbetrachtung eingeführt wird. Die 6. Jahrgangsklassen werden mit der Stilgeschichte des 18. und 19. Jhs. bekanntgemacht. In den Abteilungen für Kunstgewerbe gibt es dafür exemplarisch eingerichtete Spielzimmer; für die Mädchen kommt zusätzlich Unterricht in Textil- und Kostümkunde hinzu und zwar in Malmö direkt in der Kostümgalerie.

Die Abschlußklassen der obligatorischen Schule in Schweden (15- und 16-jährige Schüler) werden an die Erörterung ästhetischer Funktionen künstlerischer Objekte herangeführt. Hinzu kommen Fragen der Wohnungseinrichtung, nach Funktion und Form kunsthandwerklicher Arbeiten, zum Verhältnis von Handwerksarbeit und Massenproduktion.

Für die Gymnasialklassen, die an die allgemeine Schule anschließen, veranstalten die Museen Vorlesungen durch junge Kunsthistoriker über Probleme der Kunst mit anschließender Diskussion, entsprechend den allgemeinen Lehrplänen und den Stoffplänen der Schulen. Nach dem neuen Lehrplan für Gymnasien in Schweden gibt es das Fach Kunst- und Musikgeschichte als verbindliches Unterrichtsfach. Der kunstbetrachtende Unterricht ist in Schweden allgemein vom Geschichtslehrer durchzuführen, während der manuelle Kunstunterricht von Zeichenlehrern erteilt wird. Es werden deshalb seit mehreren Jahren Kurse für Geschichtslehrer mit dem Titel "Welchen Nutzen kann ein Geschichtslehrer aus einem Museumsbesuch haben" veranstaltet. In der schwedischen Schule gibt es die Einrichtung von Studientagen für die Weiterbildung der Lehrer.

Die schon vor Jahrzehnten begonnenen Wanderausstellungen des Nationalmuseums gehen heute in Museen im ganzen Land, wo sie von den benachbarten Schulen unterrichtlich genutzt werden. Zu den Objekten dieser Ausstellungen, die bis Kiruna in Lappland verschickt werden, gehören neben dem unterschiedlichsten musealen Material u.a. Originalgemälde von Rembrandt. Die Ausstellung "Entdecken und Erleben", von dem Institut "Die Kunst in der Schule", wurde von 1966 an zwei Jahre lang in 2o Museen des Landes gezeigt. Sie hatte die Aufgabe, die museale Pädagogik der Schule erheblich zu bereichern, da sie neben moderner Kunst und deren Produktion auch modernes Kunstgewerbe und künstlerisch gestaltete Objekte der Technik zeigte. (64.)

Die Zielprojektion musealer Pädagogik in Schweden ist das fächerübergreifende Unterrichtsprinzip. Hierzu laufen breit angelegte Experimentreihen.

2.3.5 UdSSR

Anders als in den meisten europäischen Ländern und auch in den USA ist die Museumsdichte in der UdSSR äußerst gering. Rückführbar auf die Zentralisierungstendenzen konzentriert sich eine gewisse Zusammenarbeit zwischen Museum und Schule auf die Metropolen Moskau und Leningrad. (65.)

Am Leningrader Museumskomplex arbeiten etwa 3oo Wissenschaftler, davon sind etwa 1oo Lektoren mit wissenschaftlicher Veröffentlichung und Erziehungsaufgaben betraut, "von denen kaum einer pädagogisch ausgebildet ist". (66.) Diese große Zahl von wissenschaftlichen Mitarbeitern ergibt sich aus ihren erheblichen Führungsaufgaben, etwa 3o ooo Führungen im

Jahr, wovon allerdings nur ein geringer Teil Schulführungen sind. Diese Führungen von Schulklassen sind nicht direkte Unterrichtsveranstaltungen im Museum, wie etwa in England oder Schweden, sondern finden vornehmlich nachmittags außerhalb der Unterrichtszeit statt, die keine Zeit für Museumsbesuche zuläßt.

Thematische Schwerpunkte sind geschichtliche Erkenntnisse in den 5. und 6. Klassen der Grundschule, sowie kunstgeschichtliche Wissensvermittlung in den 7. bis 11. Klassen des Polytechnikums.

Zur Unterstützung der Unterrichtsarbeit in der Schule werden von den Kunsthistorikern der Eremitage jährlich etwa 1oo bis 12o Vorträge in Schulen Leningrads und seiner näheren Umgebung gehalten. Wulf Schadendorf glaubt, daß durch diese intensiv durchgeführte Unterrichtsarbeit der Museen "ein Konnex zwischen Lehrplan und Museumbesuch" zustande gekommen ist. (67.)

In den vergangenen 2o Jahren standen in der Sowjetunion historisch-wissenschaftliche Ziele im Vordergrund der unterrichtlichen Beschäftigung mit Kunst, wobei das Kunstwerk vornehmlich als Quelle und Beweis von gesellschaftspolitischen Phänomenen angesehen wurde. Neuerdings zeichnet sich eine kunsterzieherische Tendenz ab, die "das Kunstwerk selbst, seine Rezeption und Reproduktion im Auge hat". (68.) Dieser beobachtbare Wandel von der wissenschaftlich-historischen Betrachtung der Kunst in Richtung auf eine ästhetische Erziehung geht parallel mit ähnlichen Tendenzen in anderen osteuropäischen sozialistischen Ländern. Das Kunstwerk selbst ist dabei nicht mehr so sehr Medium unterrichtlicher Arbeit, sondern wird deren eigentliches Ziel, von dem man sich allerdings erziehliche Wirkung verspricht.

2.3.6 DDR

Sehr früh funktionierte die Zusammenarbeit von Museum und Schule in der DDR. Schon am Ende der fünfziger Jahre haben die Mitarbeiter der staatlichen Kunstsammlungen in Dresden zur Unterstützung der Kunsterziehungsarbeit in den Schulen Vorschläge für eine Kooperation mit der Schule vorgelegt, die wohl als erste dieser Art anzusehen sind und vom zuständigen Pädagogischen Kabinett genehmigt und gedruckt wurden. (69.) Diese sehr umfassenden Vorschläge, in denen dargestellt war, zu welchen unterrichtlichen Themen der Fächer Deutsch, Geschichte, Kunsterziehung usw. in Übereinstimmung mit dem damaligen neuen Lehrplan der technischen Oberschule Museen und Ausstellungen in Dresden von Schulklassen aufgesucht werden konnten, wurde an alle Lehrer des Bezirks Dresden geschickt.

2.3.7 Polen

In Polen gehört der Besuch des Museums zum Lehrstoff der Schule und ist somit verbindlicher Unterrichtsbestand. Aus diesem Grunde besitzen alle polnischen Museen Bildungsabteilungen. Besonders intensiv wird von den großen Museen die sogenannte Außenarbeit betrieben. Systematisch werden Wanderausstellungen durch das jeweilige Zentralmuseum vorbereitet, die dann entsprechend dem Schulprogramm in kleinere Ortschaften geschickt werden. (7o.)

Selbst in den Ferienlagern der Jugend wird in Polen die Zusammenarbeit mit den Museen weitergeführt. Museumsleute halten dort Vorträge oder nehmen an Diskussionen teil.

In den Museen sind für Lehrer besondere Beratungsstellen eingerichtet, in denen ihnen auch eine kleine Bibliothek zur Verfügung steht.

2.4 Darstellung und kritische Besprechung der wichtigsten augenblicklichen museumspädagogischen Aktivitäten in der Bundesrepublik

Bei der Betrachtung konkreter Kooperationen zwischen Museum und Schule in der Bundesrepublik soll vorausgeschickt werden, daß dabei die Quantität des Museumsbesuches durch Schüler nur nebensächlich behandelt wird, wenngleich sie nicht völlig unbeachtet bleiben kann; vielmehr geht es um die Qualität der Bildungspraktiken und deren Besonderheiten in den einzelnen musealen Instituten. Es wird dabei evident, daß sehr viele im Ausland erprobte und erfolgreich praktizierte Methoden und Medien, im wesentlichen im vorigen Kapitel vorgestellt, auch in der Bundesrepublik - zwar oft modifiziert - in Gebrauch sind. Hinzu kommen aber speziell von den deutschen Museumspädagogen entwickelte Formen der Zusammenarbeit von Schule und Museum sowie neue Arbeitsweisen und Medien, die in ihrem Ansatz den Arbeitsergebnissen der Disziplinen Schulpädagogik bzw. allgemeine Didaktik entstammen. Hier wirkt sich bereits die direkte Mitgliedschaft von Pädagogen im Stab der erzieherischen Einrichtungen in den Museen aus.

2.4.1 Karlsruhe

Die unter der Überschrift "Museumspädagogik" zusammenfaßbaren Projekte der Kooperation von Museum und Schule haben in der Bundesrepublik nach dem 2. Weltkrieg in Karlsruhe ihren Ausgangspunkt.

Hier wurden 1951 zum erstenmal alle Abiturienten der Stadt zu einer mit Konzert umrahmten Abschiedsfeier in die Kunsthalle eingeladen. An die Feier schloß sich eine Besichtigung der Säle der Galerie an. Diese Art der Verabschiedung wurde zu einer festen Einrichtung, an der auch die Volksschulen der Stadt in einem gewissen Maße teilnehmen konnten. Seit mehreren Jahren finden diese Feiern nicht mehr statt. (71.)

Die Karlsruher Kunsthalle gründete als erstes deutsches Museum eine eigene Erziehungsabteilung mit der Aufgabe, Führungen für Schüler vorzubereiten und durchzuführen.

Die Kunsterziehungsabteilung, zu der heute neben Pädagogen 2 Kunsthistoriker gehören, arbeitet jetzt seit 2o Jahren nach amerikanischem Vorbild in eigenen Räumen und mit eigenem Etat. Ihre Aufgabe ist es, die Kunsterziehung der Jugend zu fördern. Die ersten Kontakte mit der Schule kamen durch besondere Ausstellungen zustande, die Mitarbeiter der Kunsterziehungsabteilung mit Hilfe von Großfotos entsprechender Kunstwerke zusammenstellten, an entlegene Schulen verschickten, dort eröffneten und erläuterten. Diese Arbeit wurde konsequent fortgesetzt. Zu den Großfotos kam eine ständig erweiterte Sammlung von Diapositiven aus allen kunstgeschichtlichen Epochen und Gebieten. Reihen dieser Sammlung, die heute 15 ooo Bilder zählt, werden zur Unterstützung der unterrichtlichen Arbeit an Lehrer verliehen. (72.) Die früh begonnene Unterstützung des Kunstunterrichts an den Schulen durch spezielle Ausstellungen soll neben der unterrichtlichen Ergänzung zugleich Anregung zum Museumsbesuch von Schulklassen bewirken. Ausgelegte ausführliche Texte, die billig erworben werden können, sind nach dem Museumsbesuch gute Hilfen bei der Nachbereitung in der Schule, sowohl für die Schüler als auch für die Lehrer. Die Betrachtung einzelner originaler Kunstwerke des Museums in einem besonderen Diaraum wird bereichert durch Vorführung ergänzender Diapositive.

Die Zahl der Museumsbesuche durch Schulklassen steigt ständig an. Aus zwei ausschließlich für den Kunstunterricht veranstalteten Ausstellungen "Techniken der Handzeichnung" und "Die Lithographie" sind die technischen Geräte des Zeichners und Graphikers als Anschauungsmaterial für eine Studiensammlung zusammengestellt worden, die als ständige Hilfe für den Schulunterricht zur Verfügung steht.

Eine Besonderheit der Karlsruher museumspädagogischen Bemühungen ist die Verbindung von Bildbetrachtung und Malstunde für Kinder. Diese Kinderkurse, die täglich durchgeführt werden, sind vornehmlich für (4 - 5-jährige) Vorschulkinder und für (12 - 14-jährige Kinder gedacht, die keine Gelegenheit haben, mit der Klasse das Museum zu besuchen. Nach einer eingehenden Bildbetrachtung in der Galerie setzen die Kinder das Gesehene, Gehörte und dazu Erdachte durch eigenes Tun in Bilder und Gebilde um. Dreimal im Jahr werden diese Kinderarbeiten unter dem Titel "Kinder sehen und malen im Museum" zu einer Ausstellung vereinigt. Monatlich einmal werden besondere Werke mit kindgemäßer Thematik für eine Betrachtung mit den Kindern und ihren Eltern zusammengestellt und besprochen, damit auch die Eltern erkennen können, wie ihre Kinder Bilder sehen und verstehen. Themenbeispiele sind "Winterbilder", "Was ist ein Altarbild", "Venedig - Stadt im Wasser".

2.4.2 Köln

Von den Museen der Stadt Köln wird bereits seit 1965 zielbewußt - durch das Außenreferat der Museen der Stadt Köln - Museumspädagogik betrieben. Vor der Gründung dieser Institution, die verantwortlich die Zusammenarbeit von Museum und Schule durchführt, hatte der Generaldirektor der Kölner Museen Gert von der Osten auf der Museumstagung der UNESCO 1963 in Essen bereits dargelegt: um eine breite Publikumsschicht ins Museum zu ziehen, sei es ratsam "über die Kinder zu den Erwachsenen vorzudringen." Primär seien Volksschüler anzusprechen, um ihnen zeigen zu können, daß Kunst etwas im Leben bedeute. (73.)

Der Satz Gert von der Ostens läßt den Tenor erkennen, der für viele Museumsleute am Anfang die Gespräche um Museumspädagogik beherrschte. Es geht zunächst nicht um pädagogische Belange und Aufgaben, sondern um mehr Publikum in den Museen. Dieser berechtigte Wunsch der Museumsleute sieht dann in der Pädagogik einen Partner, durch den es möglich gemacht werden kann, die im Auftrag der Museen enthaltene Öffentlichkeitsarbeit zu fördern. Hier hätte bereits die frühe Kritik der Pädagogik einsetzen müssen, der es ja niemals um Institutionen, sondern immer um den Menschen, also auch das Kind oder den Jugendlichen geht. Der Gedanke, über die Kinder (Schüler) einen festen Besucherstamm für später und auf Dauer für das Museum zu erhalten (von der Seite sicherlich berechtigt), kehrt in allen Diskussionen, Gesprächen und Veröffentlichungen zum Thema Museum - Schule wieder. (74)

Frühe Kölner Versuche zu einer Zusammenarbeit von Museum und Schule waren auf Schwierigkeiten und Desinteresse bei der Lehrerschaft gestoßen, obwohl das Wallraf-Richartz-Museum schon am Ende der 5o-er Jahre Wanderausstellungen von Originalgraphik für die Schulen bereitstellte, um den Schülern Gelegenheit zu geben, sich ohne Zeitverlust in den Unterrichtsstunden mit diesen Originalwerken auseinanderzusetzen. (75.)

Auch bei der Podiumsdiskussion mit dem Thema "Inwieweit können die Museen die Arbeit der Schulen ergänzen, die 1962 vor der offiziellen Gründung des Außenreferates stattfand, war die Schulseite nur durch wenige, allerdings teilweise sehr interessierte und engagierte Lehrer vertreten. (76.) Gert von der Osten formulierte bei dieser Veranstaltung: jeder Schüler mindestens zweimal in seiner Schulzeit in jedes Kölner Museum". (77.)

Enge Zusammenarbeit besteht zwischen den Schulen und dem Außenreferat der Museen in Köln bei der Durchführung von Lehrerführungen (mit Unterrichtsstunden für Klassen) im Rahmen der Lehrerfortbildung. Die Teilnahme an diesen Veranstaltungen ist unterschiedlich: während von den 4o eingeladenen Lehrern zur Führung im Schnütgenmuseum nur 3 kamen, mußten bei den Sonderausstellungen "Römer am Rhein" und "Marc Chagall" 1 2oo Lehrer geführt werden. Der Anteil der Schüler an der ungewöhnlich hohen Besucher-

zahl (über 35o ooo) der beiden Ausstellungen war entsprechend groß. Aus der Statistik der Museen, die Auskunft geben über Zahl, Art, Alter der Gruppenbesucher und auch über die begleitenden Lehrer, geht hervor, daß etliche Schulen bereits über hundertmal die Museen besucht haben, während andere, vorallem Volksschulen, aber auch Realschulen und Gymnasien in den letzten Jahren kein Museum besucht haben. Beide festgestellten Fakten sind kennzeichnend für die Notwendigkeit, daß die Zusammenarbeit auch von der Schule aus angestrebt werden muß. An die Adresse dieser Schulen ist die besondere Werbearbeit des Außenreferates gerichtet. Für Hin- und Rückfahrt der Schüler stehen kostenlos Schulbusse zur Verfügung.

Für Klassen, deren Lehrer nicht selbst führen wollen, stehen Museumspädagogen (in Köln heißen sie Lektoren) zur Verfügung, deren thematisch ausgerichtete Führungen sehr beliebt sind ("Der Mensch in der Malerei" - "Das Tier" - "Die Legende der hl. Ursula" - "Jahreszeiten in der Malerei" - "Maler erleben die Landschaft"- "Madonna und Kruzifixus" u.a.).

Als Besonderheit kennt die Kölner Museumspädagogik die sogenannten Museumstage. "An diesen Studientagen besucht die ganze Schule oder zumindest eine ganze Reihe von Klassen gleichzeitig das Museum." (78.) Dabei wird auf Wunsch der Schule thematisch entsprechend dem Lehrstoff der Klasse oder nach Vorschlag und Beratung durch das Außenreferat geführt. "Manche Lehrer, die diesen Führungen beigewohnt haben, verloren ihre Scheu und führen seither selbst." (79.) Die Vielzahl und Vielseitigkeit der Kölner Museen mit ihrem großen Objektbestand machen es möglich, auch Wünsche der Erdkunde-, Religions-, Geschichts- und Lateinlehrer mit in das B esuchsprogramm einzubauen. Geführt werden an Museumstagen, durch die oft der Stundenausfall kompensiert wird, 2o und mehr Gruppen. Bis 1969 wurden von den Museen und Schulen gemeinsam 7o Museumstage durchgeführt (19 für Volksschulen, 22 für Realschulen, 29 für Gymnasien mit insgesamt 2o 925 Schülern in 71o Klassen. 45-mal führen die begleitenden Lehrer, 665-mal die Mitarbeiter des Museums.

Neben den Schülerführungen durch die Schausammlungen aller Kölner Museen gehören zur speziellen Jugendarbeit die Jugendausstellungen. Die erste stand unter dem Thema "Jugend im Bild". Es wurden Gemälde gezeigt, die Kinder und Jugendliche in verschiedenen Lebenskreisen darstellen. Eduard Herff meldete, indem er Hilker folgt, bezüglich der Thematik begründete Kritik an; (8o.) denn die Prämisse, daß junge Menschen sich für die bildliche Darstellung ihresgleichen interessieren, ist falsch. "Bilder, die kindliches Wesen darstellen, brauchen noch nicht für Kinder geeignet zu sein. Sie können in Erwachsenen sentimentales Interesse durch Erinnerung an die eigene Kinderzeit auslösen, den naiv betrachtenden Kindern dagegen gänzlich gleichgültig bleiben". (81.) In Analogie zum Leseinteresse des Jugendlichen, das weitestgehendst zur Erwachsenenwelt tendiert, darf das auch für das Bildinteresse angenommen werden. (82.) Das Beispiel der ersten Jugendausstellung in Köln und die daran geübte Kritik sollen aufzeigen, wie notwendig es ist, die grundlegenden pädagogischen Erkenntnisse - hier die psychischen Prämissen - mit an den Beginn der Museumspädagogik zu stellen. Die Vorstellung, Jugend interessiert sich für Jugend - etwa abgeleitet aus der Ablehnung der Erwachsenen -,trifft für die B ilderwelt eben nicht so einfach zu. Themen der weiteren Kölner Jugendausstellungen waren u.a.: "Tiere in der Kunst", "Exotische und moderne Kunst". Zu den einzelnen Ausstellungen hat das Museum Kataloge herausgebracht, deren Charakter durchaus wissenschaftlich und nicht popularisierend ist. Die 6. Ausstellung "Hurra!? Vom Unsinn des Krieges" (Herbst 1971 - Frühjahr 1972) brachte Werke, die Krieg, Gewalt und deren Folgen aufzeigen, mit Edward Kienholz' "Portable War Memorial" zusammen, erläutert durch eine Dokumentation.

In einem sorgfältig ausgestatteten Katalogwerk der Kölner Museumsverwaltung unter dem Titel "Unterricht im Museum" werden die großen Kunstsammlungen der Stadt Köln aufgeschlossen. (83.) Diese wissenschaftlich wertvolle Arbeit ist als Besuchsanleitung gedacht. Paul Weißhuhn merkt in seiner Rezension mit Hinweis auf die um Zusammenhänge hinter dem Sichtbaren sich bemühenden Texte an: "Aber für sozialkritisch Eingestellte mag es nicht genügen, für Geisteswissenschaftler ebenfalls nicht: Ein Kunstunterricht, der nur Formalien, wie Körperhaftigkeit, Bewegung, Physiognomie betrachtet, ist unhaltbar." (84.) Weißhuhns Kritik bezieht sich auf die in den letzten Jahren von der Fachpädagogik kontinuierlich überakzentuierte kognitive Funktion der Analyse von Strukturen des Bildgefüges, die zwar der Interpretation vorausgehen sollte, nicht aber an deren Stelle treten darf; denn die Form läuft auch mit dem, was "Gewollt" ist zusammen. In einem späteren Kapitel wird diese Diskrepanz intensiver zu behandeln sein. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, wie schnell sich Museumsleute, die ja doch als Kunsthistoriker schwergewichtlich an der Interpretation der Kunst interessiert sind, aktuellen pädagogischen Strömungen beugen.

2.4.3 Essen

Das Folkwangmuseum in Essen versucht über die beiden die Schule bildenden Gruppen - Kinder und Lehrer - eine Kooperation von Museum und Schule zu aktivieren. Je einmal im Monat lädt es die 6 - 9-jährigen und 10 - 12-jährigen Kinder mit ihren Eltern zu Kinderführungen in das Museum ein. Pädagogische Mitarbeiter des Museums machen die Kinder in den Sammlungen mit den Kunstwerken bekannt. Die Führungen sind sehr gut besucht - 1971 von 610 Kindern. (85.) Man nimmt auf der Seite des Museums an, daß die erhoffte Wirkung, über diese Kinderführungen auch die Schulen für den Besuch des Museums anregen zu können, voll eingetreten ist; denn gerade der Besuch von Schulklassen mit Grundschulkindern hat in erfreulichem Maße zugenommen. Insgesamt besuchten 1971 12 400 Schüler zu Klassenführungen das Museum. Interessant ist, daß mehr als ein Drittel (4 900) von auswärts kamen. Als besondere Aufgabe hat sich das Folkwangmuseum die Führung von körperbehinderten und gelähmten Kindern gestellt. Eine Reihe von Führungen für diese Kinder hat bereits stattgefunden.

Die zweite Möglichkeit zur Kooperation mit der Schule sehen die Essener Museumsleute darin, interessierte Lehrer des Faches Kunst direkt an den Projektionen der pädagogischen Arbeit des Museums teilnehmen zu lassen, um von da her den Besuch von Schulklassen zu fördern. Die Kunsterzieher werden einen Tag vor der Eröffnung der Wechselausstellungen des Museums zu einer Einführung mit Vorstellung der Künstler eingeladen. Diese Information und ein Katalog sollen den Lehrern Anreiz geben, mit ihren Schülern wiederzukommen. Wünsche über die Art der Führung, Gespräche über Bilder, Museumsstruktur, Techniken u.ä. sollen dabei diskutiert werden. Für alle Schülerfahrten bietet das Museum die Benutzung des eigenen Busses an.

Darüber hinaus lädt das Museum die Lehrer ein, an der Produktion von Filmen über Kunstwerke mitzuarbeiten. Die Filme werden im Museum gedreht für die eigene pädagogische Arbeit, aber auch für späteren Verleih an Schulen. Geplant sind neben Filmen über einzelne Werke im Museum auch solche, die künstlerische Epochen oder künstlerische Techniken behandeln (Radierung, Siebdruck usw.). Das Videostudio des Folkwangmuseums, das erste seiner Art in Europa, stellt elektromagnetische Aufzeichnungen her, die über Monitor jederzeit abgerufen werden können. Dadurch kann das Museum den Produktionsvorgang künstlerischer Arbeit, den Entstehungsprozeß eines Kunstwerkes festhalten und nachher den Besuchern zum ausgestellten Werk als autentische Information hinzugeben. (86.)

2.4.4 Bielefeld

Bielefeld ist im Vergleich zu Karlsruhe, Köln und Essen mit 17o coo Einwohnern eine "kleine" Stadt. Mit dem Neubau der Kunsthalle 1968 sollte zugleich die Aktivierung des musealen Bereiches durch ein breiteres Publikum angegangen werden, mit dem Ziel, einen "Prozeß der Öffnung des Museums zur Jugend hin" in Gang zu setzen. (87.) Eine Kinderabteilung - beginnend mit Kleinkindern - steht folgerichtig am Anfang einer Stufung aufeinander aufbauender Einzelmaßnahmen: Für die ganz Kleinen zunächst ein Kindergarten, zur Entlastung der das Museum besuchenden Eltern, für die älteren Kinder bis zu 12 Jahren Mal- und Modellierübungen, daneben aber auch systematisch aufgebaute und pädagogisch betreute Malkurse. Die Kinder sollen die Scheu vor der Institution Museum verlieren und ebenso selbstverständlich wie gern kommen. Anzumerken wäre dazu, daß eine Scheu vor dem Museum bei Kindern im Grunde gar nicht vorhanden ist. Museumsdirektor von Moltke schreibt: "Wir hoffen, daß diese Kinder diejenigen sein werden, die später unsere Arbeit unterstützen."(88.)

Der eigentliche Kontakt zwischen Schule und Museum beginnt erst danach etwa im Jugendalter, wo ein weiter Raum für das Gespräch zwischen den jungen Menschen und den Museumsleuten vorgesehen ist. Für diese Gespräche wurde die Organisationsform der Arbeitsgemeinschaft und die Überschrift "Kunstbetrachtung" gewählt. (89.) Die Einladung dazu geht über die Direktoren an alle Oberstufen der Bielefelder Gymnasien. Etwa 2o Schüler (überwiegend Mädchen) nehmen an den Arbeitsgemeinschaften teil, in deren Verlauf jedoch immer einige abspringen. 1o - 12 Sitzungen von etwa 5/4 Stunden Dauer sind für die Arbeitsgemeinschaften grundgelegt. Die Themen wählen die Schüler und die Leitung (letztere zum überwiegenden Teil). Bisherige Einzelthemen: Bildbetrachtung einzelner Werke in bestimmtem Zusammenhang (Übung der Bildbeschreibung als Hilfe für den Deutschaufsatz, Kompositionsverständnis), Betrachtung von Werken eines Meisters (Erkennen von Konstanten und Wandlungen - Kandinsky), Fragen der Umweltgestaltung (Beurteilung von Gefäßformen), Werkbetrachtung unter einem einzigen thematischen Gesichtspunkt (Darstellung des menschlichen Leibes in verschiedenen Epochen), Fragen zu Architektur und Städtbau, Vergleiche von Photographie und Original (Übung kritischen Sehens). Die Bildbetrachtung ist bei den Schülern sehr viel beliebter als Untersuchungen an Plastik, Gebrauchsgut und Architektur, da Malerei, nach Meinung des Leiters der Arbeitsgemeinschaften Ulrich Weise, weitgehend als die eigentliche Kunst aufgefaßt wird. Der Grund dafür wird aber vielmehr darin liegen, daß das Bild mehr Teilnahme für den Ungeübten gestattet. Alle Betrachtung wird an originalen Kunstwerken angestellt; für die Architekturbetrachtung werden Rundgänge in der näheren und weiteren Umgebung angesetzt. Benutzte Medien sind: Dia-Reihen, Tafelarbeit, Referate und Protokolle (auf besonderen Wunsch der Schüler) als Ergebnissicherung.

Es scheint sehr fraglich, ob die angestrebte Breitenwirkung des Museums durch einen Zirkel von etwa 2o Gymnasiasten erreichbar ist. Wird hier nicht vielmehr - wahrscheinlich absolut unbewußt - Elitedenken kontinuiert? Denn dadurch, daß die Schüler von Grund-, Haupt- und Realschulen den individuellen Kontakt zum Museum - sie kommen ja nicht im Klassenverband - lediglich durch Malen und Modellieren herstellen, besteht die Gefahr, daß ihr Verstehen von Kunst beim Umgang mit Formalien und Techniken fixiert wird. Für den Gymnasiasten hingegen und späteren Akademiker eröffnet sich die höhere Ebene des Kunstverstehens durch Analyse und Interpretation des originalen Kunstwerkes. Der Arbeitsstil der Arbeitsgemeinschaften (Dia-Reihen, Protokoll, Referat) antizipiert ja auch schon für die Teilnehmer in etwa universitäre Arbeitstechnik. Gerade nach den Malkursen bis zum 12. Lebensjahr könnte der durch seine wöchentlichen Besuche

mit der Institution Museum vertraute Schüler in der nachfolgenden Zeit, in seiner selbstkritischen und "bilderschwächsten" Phase, über die erworbenen technischen Fertigkeiten und Kenntnisse an rezeptives Befassen mit der Kunst herangeführt werden. Aus pädagogischer Sicht geschieht hier ein später schwer reparabeles Abbrechen der Kontinuität, wie die niedrigen Teilnehmerzahlen in den Arbeitsgemeinschaften der Gymnasiasten zeigen. Die vorher überwundene Scheu vor der Institution Museum tritt erneut ein und schlägt leicht in Ablehnung um.

Neben diesen freiwilligen Tätigkeiten von Schülern im Museum gibt es direkte Zusammenarbeit von Schule und Museum bei verhältnismäßig häufigen Besuchen der Wechselausstellungen durch Schulklassen. Die Führung erfolgt in den meisten Fällen durch Mitarbeiter des Museums. Arbeitsform ist, nach knapper Einführung, das Gespräch am Objekt. Besonders gut sind die Führungen, die von Lehrern selbst (einige wenige) durchgeführt werden; denn "man spürt, daß sie und die Klasse vorbereitet sind". (90.) Die Aussage des beobachtenden Museumsfachmannes zeigt deutlich einen notwendigen Ansatzpunkt für die Museumspädagogik auf, deren Akzente durch die Pädagogik gesetzt sind, nämlich die sorgfältige unterrichtliche Vorarbeit.

Bei der Aufstellung des Raumprogramms der Bielefelder Kunsthalle sind besondere Ausstellungsmöglichkeiten für Schülerarbeiten eingeplant, wo die Schüler im Rahmen ihres Unterrichtes für kurze Zeit ihre Arbeiten ausstellen, "um dadurch sich selbst Maßstäbe zu erarbeiten und das Interesse einer weiteren Schicht von Kunstinteressierten zu gewinnen und zu fördern". (91.)

2.4.5 Nürnberg

Die Arbeit der Museumspädagogik in Nürnberg geht vom Kunstpädagogischen Zentrum (KPZ) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aus. Das Kunstpädagogische Zentrum wurde 1968 als gemeinsame Einrichtung der Stadt Nürnberg und des Germanischen Nationalmuseums gegründet (92.) und hat nach fast einem Jahr Vorbereitung 1969 mit seiner Arbeit begonnen. (93.)

Die Aufgabenstellung kann als Kontaktvermittlung aller Art zwischen Schule und Museum im Stadtgebiet Nürnberg/Fürth und als Erschließung der Nürnberger Museen und Ausstellungen definiert werden. Das Angebot 1971 des Nürnberger Kunstpädagogischen Zentrums beginnt mit der Feststellung, nach der bisherigen Arbeit am Anfang der Disziplin "Museumspädagogik" zu stehen, wobei die bisherigen Zielsetzungen vorläufig seien und aufgrund der praktischen Erfahrung weiterzuentwickeln seien. Diese didaktische Vorüberlegung darf zurückgeführt werden auf Gunter Ottos didaktisches Konzept für das Fach Kunst im Unterricht, das als permanente Korrektur aus dem Ergebnisstand der fachdidaktischen Diskussion definiert werden kann. Bedingung für die von Otto geforderte "Dauerrevision didaktischer Entscheidungen" (94.) kann deshalb nur absolute Offenheit sein und niemals Dogmatisierung eigener Thesen. Dieser Standpunkt ist die notwendige, wenngleich nicht immer leicht praktikable Ausgangsbasis für kooperatives Verhalten von kunsthistorisch vorgebildeten Museumsfachleuten und Pädagogen.

Im Gegensatz zur Arbeitsweise der museumspädagogischen Einrichtungen in anderen Städten, die im Grunde, wenn auch modifiziert, immer noch die der Führung durch die Schausammlungen des Museums ist, hat man in Nürnberg konsequent die von der Schulpädagogik entwickelten Unterrichtsformen der eigenen Arbeit zugrunde gelegt. Die Auseinandersetzung mit wenigen ausgewählten Objekten entspricht dem unterrichtlichen Prinzip der exemplarischen Stoffselektion. Der neuerlich in der pädagogischen Diskussion aufgezeigten Diskrepanz zwischen der Forderung nach konsequentem

Fachunterricht (für die Hauptschule, aber auch in Versuchen für die Grundschule) und dessen kontinuierlich sich vollziehender Einführung und den Überlegungen und Arbeiten auf ein Gesamtcurriculum (95.), begegnet die Nürnberger Konzeption bei der Vorbereitung von Unterrichtseinheiten im Museum mit der Strategie, möglichst unter fachübergreifenden Gesichtspunkten direkt an die Stoffbereiche einzelner Fächer anzuknüpfen. Die didaktische Konzeption der Nürnberger Museumspädagogen ist als "lerntheoretisch orientiert" (Heimann/Schulz) angesetzt und erfaßt alle am unterrichtlichen Geschehen im Museum beteiligten Faktoren in ihrer durchgängigen wechselseitigen Abhängigkeit. Ziel des Unterrichts, der - wie in den anderen Städten auch - an originalen Kunstwerken als "unmittelbarem und anschaulichem Zeugnis der Geschichte und Gegenwart" praktiziert wird, ist die "weitgehende Erschließung der im Objekt enthaltenen historischen, künstlerischen und technischen Informationen, sowie die Entwicklung von übertragbaren Verhaltensweisen bei der Erarbeitung des Objekts." (96.) Globale Lernziele der Nürnberger Museumspädagogik sind:

> "Übung verschiedener Wahrnehmungsfähigkeiten mit dem Schwerpunkt optischer Wahrnehmung.
>
> Die Erarbeitung von Beurteilungskriterien gegenüber dem Kunstwerk - z.B. ästhetische, funktionelle, historische.
>
> Das Entwickeln von Methoden bei der Betrachtung von Umwelt und Kunst, wobei Kunst und Kultur von Gegenwart und Geschichte gleichermaßen berücksichtigt werden.
>
> Kritisch reflektierender Umgang mit den öffentlichen Institutionen wie Museum, Ausstellung etc." (97.)

Die gewählten Unterrichtsformen der kurzen Einführung als Informationsübermittlung, des Unterrichtsgespräches, der Eigenarbeit des Schülers, die "Finden, Ordnen, Vergleichen und Erkennen von Zusammenhängen" möglich machen soll, der Gruppenarbeit, die dem Schüler zum"Entwickeln und Vertreten eigener Wertvorstellungen" innerhalb der Gruppe und vor dem Plenum der Klasse befähigen soll, entsprechen im Zusammenhang mit den eingesetzten Medien dem Prinzip didaktisch-methodischer Interdependenz.

Für den Einsatz der technischen Mittel (Dias, Filme, Schallplatten, Tonbänder) steht ein Unterrichtsraum mit der notwendigen Apparatur (einschl. Fernsehgerät) zur Verfügung. Zur demonstrativen Intensivierung des Unterrichts sind Depotobjekte, Modelle, Nachbildungen und Abbildungen vorhanden. Dazu kommen ein Zeichenraum, ein abteilbarer Seminar- und Arbeitsraum und die Mitbenutzung des Hörsaales im Museum (286 Pers.).

Die Busfahrt zum Museum im Stadtbezirk Nürnberg/Fürth wird vom Kunstpädagogischen Zentrum bezahlt.

Das Unterrichtsangebot des Kunstpädagogischen Zentrums ist in Lektionen gegliedert, deren detaillierte Beschreibung im "Angebot" für die Planung des Museumsbesuches bzw. die thematische Einplanung in die Stoffverteilungspläne gedacht sind.

Für die Vor- und Nachbereitung gibt das Kunstpädagogische Zentrum Objektblätter für den Lehrer zu den einzelnen Lektionen heraus, in denen Begründung des Themas, Lernzielangaben, Einführung und Durchführung der Lektionen exakt dargelegt sind. Die zu erarbeitenden Objekte des Programms sind sorgfältig beschrieben mit allen historischen, künstlerischen und technischen Daten. Ein Literaturverzeichnis ergänzt die Objektblätter.

Für die Lektionen, bei denen Gruppenarbeit vorgesehen ist, werden Schülerarbeitsbogen ausgegeben, in die die Gruppen (2 - 4 Schüler) die an Einzelobjekten, Vitrineninhalten oder Raumteilen gefundenen Kenntnisse aufschreiben oder aufzeichnen müssen bzw. als Fragen beantworten müssen.

Die einzelnen Gruppen teilen später dem Klassenverband ihre Ergebnisse mit. Eine andere Form der Arbeitsblätter ist nach dem System der Unterrichtsprogramme aufgebaut. Lösungen sind dabei durch Satzergänzungen zu finden (indirekte Befragung). Im Ablauf der Sätze, die in der Art der B ildbeschreibung abgefaßt sind, wechseln Neuerarbeitung mit Wiederholung zur Verfestigung des Erlernten.

Nachfolgend sollen die einzelnen Lektionen mit knapper Beschreibung ihrer Inhalte vorgestellt werden, dem Sinn dieser Arbeit entsprechend für den B ereich des Kunstunterrichtes ausführlicher als für die anderen Fächer:

1 Wir entdecken das Museum. (Erklärung eines Museums, Sinn und Aufgaben, Überblick über Aufbau. Ordnungskriterien exemplarisch an einigen Sammlungen und Arbeitsräumen. Aufforderung zur tätigen Nutzung.)
Heimatkunde, Geschichte. 3. - 6. Klasse

2 Museum? (Kritische Auseinandersetzung mit Aufgabe und Funktion des Museums. Rundgang: Arbeitsbereiche Sammeln, Restaurieren, Erforschen, Veröffentlichen. Dias: Geschichte des Museums. Diskussion: Stellung des Museums in der heutigen Gesellschaft - neue Aufgaben.)
Sozialkunde, Deutsch, Kunstunterricht. 11. - 13. Klasse

3 Altsteinzeit bis Eisenzeit. (Diareihe: "Lebensbilder der Vorzeit". Demonstrationsraum: Nachbildungen Beil, Dolch, Gefäßform, Stichel. Gruppenarbeit in der Vorgeschichtsabteilung.)
Geschichte; ab 4. Klasse

4 Römerzeit und Völkerwanderung. (Provinzialrömische, ostgotische, langobardische Funde: Waffen, Keramik, Schmuck, Kunsthandwerk. Gruppenarbeit: Fundort, Geschichte, Zweck, Nutzung.)
Geschichte; ab 8. Klasse

5 Ritterliche Kunst und Kultur. (Vertiefung unterrichtlicher Vorstellungen vom Rittertum. Repräsentative Kunstwerke und Objekte: Waffen, Hausrat. Darstellungen auf Wandteppichen und Glasgemälden. Gruppenarbeit mit Plenumbericht.)
Geschichte, Kunstunterricht, Deutsch; 6. - 9. Klasse

6 Kirchliche Kunst des Mittelalters.(Einblick in die Vielfalt und die künstlerischen Möglichkeiten sakraler Kunst: Tafelmalerei, Architektur, Plastik, Glas- und Buchmalerei. Gruppenarbeit und Berichte bei gemeinsamem Rundgang.)
Geschichte, Kunstunterricht, Deutsch, Religion; ab 6. Klasse Gymnasium; ab 8. Klasse Real- und Hauptschule

7 Allgemeine Führung zur mittelalterlichen Kunst. (Zusammenfassung der Lektionen 5 und 6.)

8 Mittelalterliches Altargerät. (Beispiele für Form und Funktion sakralen Gerätes: Kreuz, Leuchter, Kelch, Patene etc. "Die Kenntnis von Zweckbestimmung und Gebrauch des Gerätes steht vor dessen ästhetischer Beurteilung". Einzelobjekte z.T. in der Hand des Schülers, Schatzkammer der frühmittelalterlichen Abteilung.)
Ev. und Kath. Religionsunterricht, Geschichte, Werken; ab 6. Klasse; nach Absprache auch 3. Klasse

9 Das goldene Evangelienbuch von Echternach. (Exemplarisch für mittelalterliche Buchmalerei. Material; Bearbeitung, Aufbau des Buchdeckels mit Elfenbeinrelief, Initialen, Schrift, Miniaturen.)
Ev. und Kath. Religionsunterricht, Kunstunterricht, Geschichte; ab 6. Klasse

lo Berühmte Nürnberger. (Dia-Reihe: Dürer, Kraft, Henlein, Behaim,

Vischer, Wolgemut; Unterrichtsgang durch die Sammlungen: Werke und Arbeiten dieser Männer.)
Heimatkunde, Sachunterricht; 3. - 5. Klasse

11 Nürnberger Malerei und Plastik. (Entwicklung mittelalterlicher Sakralkunst in Nürnberg von der Mitte des 14. Jhs. bis zur Dürerzeit: Gemälde - Skulpturen.)
Kunstunterricht, Geschichte, Heimatkunde; ab 6. Klasse

12 Bildbetrachtung. (Bildbeschreibung - Bildanalyse: Über formale und kompositorische Gesichtspunkte zu Bildsinn und Deutung. Formulieren sinnlicher Erfahrung vor originalen Kunstwerken. 1 - 3 religiöse Gemälde des Spätmittelalters oder Genre, Portrait, Innenraum des 19. Jhs. Vergleichende Betrachtung nach Vereinbarung.)
Deutsch, Kunstunterricht; 8. - 13. Klasse

13 Interpretation und Nachgestaltung. (Verknüpfung von visueller Wahrnehmung und eigener bildnerischer Gestaltung. Analyse: Form, Farbe, Komposition, Inhalt, Sinn vor originalen Bildern oder Plastiken des 19./2o. Jahrhunderts. Anschlußaufgabe: Aus den Gestaltungskriterien des besprochenen Werkes.)
Kunstunterricht, Kunstgeschichte; 6. - 11. Klasse

14 Nachgestaltung und Interpretation. (Umkehrung von Lektion 13: Nachgestaltung - Analyse - Interpretation.)

15 Druckgraphische Techniken. (Hochdruck, Flachdruck, Tiefdruck. Zusammenhang zwischen Drucktechnik und künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit. Erklärung durch graphische Blätter und Arbeitsgerät.)
Kunstunterricht, Werken, berufskundliche Fächer; ab 6. Klasse

16 Interaction Of Color - Farbwahrnehmung. (Bewußte und differenzierte Wahrnehmung der Farbe nach: Josef Albers, Interaction Of Color. Systematisierung der wahrgenommenen Wechselwirkung von und durch Farbe.)
Kunstunterricht, Physik, Biologie; ab 6. Klasse

17 Romantik und früher Realismus. (Unterrichtsgespräch: Themen, Ausdrucksformen und geistesgeschichtliche Grundlagen der Malerei von den Freiheitskriegen bis zur Mitte des 19. Jhs. Schinkel, Dahl, Waldmüller - Landschaft. Olivier, Schwind - Porträt, Genre.)
Kunstunterricht; ab 8. Klasse

18 Realismus und Historismus. (Unterrichtsgespräch: geistige und gesellschaftliche Situation der 2. Hälfte des 19. Jhs. in bestimmten Bildthemen. Gemälde von Krüger, Vautir, Menzel. Gegenüberstellung: Grützner, Werner, Piloty - Leibl und sein Kreis.)
Kunstunterricht, Sozialkunde; ab 8. Klasse

19 Impressionismus und Expressionismus. (An Beispielen: Differenzierung der Stilbegriffe. Unterrichtsgespräch: Erarbeitung gegensätzlicher stilistischer Merkmale bei Liebermann und Kirchner. Relativierung und Differenzierung bei Corinth und Rohlfs.)
Kunstunterricht, Geschichte; 9.- 13. Klasse

2o Das Porträt vom Realismus bis zur Gegenwart. (Gesichtspunkte für Darstellung, Betrachtung und Beurteilung: Idealbild, Abbild, Inbild. Problematik aus der Sicht der Gegenwart: Paßbild, Lifebild, Starpostkarte. Originale: Feuerbach, Leibl, Corinth, v. Jawlensky, Warhol.)
Kunstunterricht, Geschichte, Gegenwartskunde; 8. - 11. Klasse

21 Bildnerische Probleme der Kunst des 2o. Jahrhunderts. (Eine freie Graphikerin behandelt Fragen aus der Sicht des Künstlers: primär bildnerische, weniger historische Probleme. Werke: Kirchner, Pechstein, Belling, Barlach, Winter, Grieshaber, u.a.)
Kunstunterricht; 9. - 13. Klasse

22 Mittelalterlicher Hausrat. (Unterrichtsgespräch: Möbel, Gerät, Wohnraum auf originalen Bildern des 15. Jhs. Erarbeitung von Funktion, Material, Gestalt und Dekor an exemplarischen Gegenständen aus dem spätmittelalterlichen Haushalt. Frage nach selbständiger Gestaltung von Lebensweise und Umwelt durch den Menschen.)
Geschichte, Kulturkunde, Kunstunterricht; ab 5. Klasse

23 Kunstgewerbe vom 16. - 18. Jahrhundert. (Technik, Herstellung, Wirtschafts- und Stilgeschichte. Exemplarische Betrachtung: Renaissance, Barock, Rokoko - Goldschmiedekunst, Zinn, Glas, Hafnerkeramik, Fayence und Porzellan.)
Kunstunterricht, Werken, berufskundliche Fächer; 7. - 11. Klasse

24 Wissenschaftliche Instrumente und Globen. (16. - 18. Jh. Gegenüberstellung der Weltbilder des Ptolemäus und des Kopernikus.)
Erdkunde, Physik, Mathematik, Geschichte; ab 6. Klasse

25 Textile Techniken. (Technik und künstlerische Verwendung des Materials, wechselseitige Abhängigkeit. Originale: alte Textilproben, Stickerei, Spitzen, Durchbrucharbeiten. Vergleich mit maschinell hergestellten Textilien. Formzeichnung, Farbmodelle.)
Handarbeit, Textiles Gestalten, Werken, Kunstunterricht;
6. - 9. Klasse

26 Wirkteppiche. (Originale Beispiele zur Geschichte des Wandteppichs. Unterrichtsgespräch: Wechselseitige Abhängigkeit von Technik und Kunst. Beispiele: Moderne bis Mittelalter, Koptische Textilien.)
Handarbeit, Kunstunterricht, Geschichte; 5. - 10. Klasse

27 Spielzeug: Puppen und Zinnsoldaten. (Vergleich von historischen Objekten mit modernen. Eigenarbeit mit Arbeitsblättern, Klassengespräch: Ergebnisse.)
Kulturkunde, Kunstunterricht, Deutsch; 4. - 6. Klasse

28 Historisches Spielzeug. (Historisches und modernes Spielzeug im Vergleich: verschiedene Spielmöglichkeiten, unterschiedliche Wertvorstellungen. Einzelarbeit: Arbeitsbögen, Klassengespräch: Ergebnis.)
Oberkl. für Sozialpädagogik, Kulturkunde, Kunstunterricht;
6. - 9. Klasse

29 Puppenhäuser. (Patrizische Lebensformen des 17./18. Jhs. Vergleich: moderne Wohnung - Wohnung des 17./18. Jhs. durch gemeinsames Spiel.)
Heimatkunde, Geschichte, Kunstunterricht; 3. - 6. Klasse

Die Lektionen 30 - 31 - 32 sind gedacht als Klassenführungen durch:

30 Das Spielzeugmuseum; ab 1. Klasse

31 Das Tucherschlößchen; Heimatkunde, Geschichte, Geographie, Kunstunterricht; ab 5. Klasse

32 Schloß Neunhof im Rahmen einer Klassenwanderung (Inneneinrichtung des 16. - 19. Jhs.)
Heimatkunde, Geschichte, Kunstunterricht, Geographie; ab 4. Klasse

33 Ländliche Wohnung und Tracht. (Frühe Formen ländlichen Wohnens - Vorformen städtischen Wohnens)
Heimatkunde, Kulturkunde, Werken; ab 4. Klasse

34 Bauernstube und Bauernhaus. (Ländliche Wohn- und Lebensformen vor der Umstrukturierung zur heutigen Wirtschaftsform der landwirtschaftlichen Betriebe. Tiroler Stube 1494 bis zu Stuben im 19. Jh. Originale Bauernstuben und Modelle.)
Heimatkunde, Geographie, Geschichte; 4. - 10. Klasse.

35 Trachten. (Begriffe: Tracht - Mode. Bestimmung von Elementen und Merkmalen der Tracht im Vergleich zur eigenen Kleidung. Unterschiede der Wertvorstellung - ästhetische und praktische Gesichtspunkte.)
Heimatkunde, Kulturkunde, Geschichte; ab 4. Klasse

36 Kunstwerke zur Passionsgeschichte. (Gegenüberstellung von Texten aus dem NT und Malerei und Plastik des 13. - 16. Jhs., Arbeitsbögen.)
Evang. und Kath. Religionsunterricht; 4. - 10. Klasse

37 Kunstwerke der Weihnachtsgeschichte. (Entspricht Lektion 36)

38 Einführung in die Instrumentenkunde. (Entwicklung der europäischen Musikinstrumente vom 16. - 19. Jh. - Klangbeispiele.)
Musikerziehung; ab 8. Klasse

39 Entwicklung der Tastinstrumente. (Mechaniken und Klangbeispiele.)
Musikunterricht;ab 8. Klasse

40 Das Orchester der Wiener Klassik. (Technische Entwicklung, Bild- und Klangbeispiele.)
Musikerziehung; ab 8. Klasse

Eine kritische Anmerkung zu den Lektionen der Nürnberger Museumspädagogen kann nur mit der Freude über die methodische Vielseitigkeit, die psychologisch durchdachte exemplarische Objektauswahl und die thematische Breite des Gesamtangebotes beginnen. Es wäre zu wünschen, daß alle Nürnberger Schüler alle Lektionen in ihrer Schulzeit mitmachen könnten; sie könnten ein beinahe lückenloses Wissen von epochalen Zusammenhängen, sozialen Hintergründen, funktionalen Bedingungen und technischen Möglichkeiten der Kunst erarbeiten und - vorallem - die Kunst selbst in ihrer Vielfalt und Vielseitigkeit durch die Zeitgeschichte Europas hin kennen und lieben lernen.

Zu fragen bleibt allerdings noch, warum nur so wenige Lektionen die Grundschule mit einbeziehen? Viele der Themenkreise bieten sich ohne weiteres auch für einen Unterrichtsentwurf für 6 - 10-jährige Schüler an. In einer späteren Klasse der Sekundarstufe I könnten dann diese Unterrichtseinheiten erweitert und vertieft werden und evtl. auch mit anderer Fragestellung neue Gesichtspunkte erarbeiten oder noch Gewußtes wiederholen.

Wenn man den Beginn der museumspädagogischen Arbeit in der 3. Klasse ansetzt (in Nürnberg durch das Spielzeugmuseum leichter möglich als in anderen Städten) mit jährlich durchschnittlich 3 Unterrichtseinheiten, so würde ein Schüler bereits nach Abschluß der Sekundarstufe I etwa 24-mal ein Museum besucht haben und im Museum gearbeitet haben. Sicherlich gehen die meisten Menschen in ihrem ganzen Leben nicht so oft ins Museum.

Diese Zahlen machen deutlich, daß unterrichtliche Effektivität im Hinblick auf die Stoffülle, die der Schule durch die Kooperation mit dem Museum angeboten wird, nur durch die Kontinuität museumspädagogischer Arbeit erreichbar ist. Dazu gehört die Möglichkeit langfristiger Einordnung in die Stoffverteilungspläne, damit auch Vorarbeit und Nachbereitung gesichert sind, so wie sie durch das Angebot der Nürnberger Museumspädagogen gegeben ist.

Aus dieser Sicht sind einmalige oder sporadische Museumsführungen von Schulklassen recht fragwürdig. Stephan Waetzold hält diese Art der Besuche mit einem "flüchtigen Blick auf die Meisterwerke" für kaum wertvoller als das "Blättern in einem großen Kunstbuch mit vielen Abbildungen." (96.) Auch die Kölner Museumstage sind pädagogisch nicht viel wertvoller als die vorgenannten Klassenführungen. Zwar sind sie vom Thema her in etwa in den zu behandelnden Unterrichtskomplex einplanbar, terminlich wird aber eine genaue vorherige Festlegung innerhalb der Unterrichtssequenz sehr

schwer sein, da ja für den Museumstag eine genaue stoffliche Koordination für alle das Museum besuchenden Klassen zu erfolgen hätte. Pädagogisch sinnvoll kann der gelegentliche Museumsbesuch - sofern er nicht einer Sonderausstellung gilt - nur als Orientierungsbesuch sein, zu einem ersten Kennenlernen der Institution Museum an sich, dem dann weitere thematisch ausgerichtete Unterrichtsbesuche folgen müssen.

Versucht man nach dem bisher Aufgezeigten, einmal Museumspädagogik in den Kunstunterricht aller Schulen aller Typen an allen Orten einzubringen, wird recht schnell einzusehen sein, daß alle Ansätze, eine solche Aufgabe von der Seite des Museums anzugehen, allein von dessen technisch-organisatorischen Möglichkeiten her Stückwerk bleiben müssen. Aber sie sind auch im Denkansatz falsch. Hier wird nämlich die Forderung nach Information durch das Museum und nach einer adäquaten museumsspezifischen Didaktik mit der Didaktik der Schule verwechselt. Öffentlichkeitsarbeit des Museums ist primär, Möglichkeiten für die Begegnung des Menschen mit der Kunst zu schaffen, und nicht, didaktische Institution zu sein. Stephan Waetzold fand die treffende Formulierung: "Dienstleistungsbetrieb öffentlicher Bildungsarbeit."(99.)

In der Diskussion über die Kooperation von Museum und Schule wird der Bildungsauftrag des Museums von den Museumsfachleuten durchgängig als autonome Edukativaufgabe des Museums dargestellt, wobei der Schule die entsprechende Subsidiarfunktion zugedacht wird. Günter Gall fordert: "Das Museum muß in den Lehrplänen fest eingebaut sein, und es darf nicht dem Interesse der Lehrer überlassen bleiben, ob sie das Museum heranziehen oder nicht." (100.) Er verlangt deshalb für den Stab des Museums Mitarbeiter, die für die Schulführungen sowohl pädagogisch als auch fachlich genügend Vorausbildung haben und vertritt damit in dieser Diskussion die Position derer, die eine zusätzliche pädagogische Ausbildung für die Mitarbeiter des Museums fordern. (101.) Die Grundfrage dieser Diskussion ist: wer soll die Schüler im Museum führen, der Lehrer oder der Museumsmann? Die Lehrer sind keine Kunsthistoriker, Archäologen oder Ethnologen, weshalb die Museumsleute oft enttäuscht sind, wie "wenig die Möglichkeiten der Beschreibung und Deutung des Kunstwerkes ausgenutzt werden und wie schief manchmal die Darstellung gerät(102.), wenn ein Lehrer die Führung seiner Klasse durch das Museum praktiziert. Ebenso schwer tun sich die Museumsleute, wenn sie Schülern komplizierte Sachzusammenhänge einfach darstellen sollen, ohne zu popularisieren. Dabei setzen sie meistens ein viel zu großes kunstgeschichtliches Vorwissen voraus, so daß sie nicht selten über die Köpfe ihrer Zuhörer hinweg sprechen. Hier ist zu fragen, warum eigentlich sollen die Museumsfachleute den Lehrern die unterrichtlichen Aufgaben abnehmen? Niemand würde auf den Gedanken kommen, den Physikunterricht in der Schule von Physikern wissenschaftlicher Institute erteilen zu lassen.

Die zweite Position, die stärker vertreten wird, fordert, möglichst viele Lehrer durch das Museum so auszubilden, daß sie die Führung von Schulklassen abhalten können. Man stützt sich bei dieser Argumentation auf diesbezügliche Erfahrungen im Ausland. Wakefield berichtete auf dem Essener Museumsseminar 1963, auf dem dieses Problem intensiv behandelt wurde, in England würden junge Lehrer vor Beendigung ihrer Ausbildung für 8 Tage nach London geholt, wo sie in den großen Museen in der Führungspraxis durch Museumsführer unterrichtet würden. Es sollten in nächster Zeit möglichst alle Lehrer in Museumsführung geschult werden. Mit dem, bereits im vorigen Kapitel aufgezeigten, System der Verschickung von Ausstellungsgut in die Provinzmuseen ließe sich die Möglichkeit verbinden, die dortigen Lehrer in der musealen Führungstätigkeit auszubilden. (103.) Harald Seiler erwähnte in seinem Vortrag während des Essener Seminars, daß in Melbourne (Australien) junge Lehrer für 2 Jahre an die dortige National Gallery

deligiert werden, um dort neben den wissenschaftlichen Mitarbeitern des Museums Führungen für Schüler abzuhalten; danach gehen sie zurück in den regulären Schuldienst. (1o4.)

B ei allen diesen Überlegungen auf der Seite des Museums bleibt die Museumsführung von Schulklassen die eigentliche und hauptsächlichste Form der Museumspädagogik, wenngleich immer wieder betont wird, das sei nicht so wie bei den alten Schloßführungen, sondern im Stil jeweils der Schülersituation angepaßt. Dieses fachimmanente Denken steht aber der geforderten Einbeziehung des Museums in den Lehrplan im Wege; denn im Grunde würden so ja lediglich Schulklassen via Lehrplan ins Museum gezogen, um dort in irgendeiner Weise geführt zu werden.

Alle Führungsformen sind aber für einen ausgesprochenen Unterricht kaum brauchbar. Sinnvoll wird Museumspädagogik erst, wenn anstatt der Museumsbesuche mit Klassenführung Museumsunterricht praktiziert wird und zwar in allen Formen unterrichtlicher Gestalt. Die Klassen, Schüler und Lehrer, sollen im Museum so arbeiten, wie sie es gewohnt sind. Unterrichten im Museum sollte deshalb nur der Lehrer.

Es ist interessant, daß die in Nürnberg praktizierte Museumspädagogik, die ja nach den Erkenntnissen der Pädagogik konzipiert ist, fast ausschließlich von Lehrern durchgeführt wird. Das Team des Kunstpädagogischen Zentrums Nürnberg bestand 1971 aus:

2 Leitern (1 Kunsterzieher, 1 Kunsthistoriker)
2 pädagogischen Mitarbeitern (1 Kunsterzieher, 1 Lehrerin)
12 Museumspädagogen (Lehrerinnen und Lehrer, die nebenamtlich oder teilzeitbeschäftigt die Unterrichtslektionen im Museum durchführen).

Hier ist die Frage der Funktionsverteilung eindeutig so gelöst, daß die pädagogische Arbeit von den Lehrern geplant und getan wird, für die das Museum und seine Mitarbeiter die notwendigen Objekte und Medien aufbereiten.

2.5 Voraussetzungen für Museumspädagogik in einem heimatlichen Bereich

Wenn man als gemeinsame Aufgabe von Museum und Pädagogik die Vermittlung der Erkenntnis dessen ansehen will, was man insgesamt als Kultur bezeichnet, so ist es vorab die Aufgabe des Museums, diese Erkenntnis selbst wissenschaftlich zu erarbeiten und das Ergebnis der Pädagogik anzubieten, während die Pädagogik vorab Unterrichts- und Lernziele sowie Lehr- und Stoffpläne daraufhin zu prüfen hat, wo diese vom Museum erarbeiteten Ergebnisse sinnvoll einzuordnen sind. Aufgabe des Museums ist es ferner, entsprechend dem wissenschaftlichen Ergebnis des Erkenntnisprozesses, Objekte aus den Sammlungen bereitzustellen, die dieses Ergebnis anschaulich machen können. Das bedeutet nicht, daß die Präsentation dediziert auf die didaktischen Bedürfnisse der Schule hin angelegt sein soll. Ebenso falsch wäre es, durch die Präsentation der Artefakten bereits Interpretation zu antizipieren. Ob und inwieweit die vom Museum erarbeiteten wissenschaftlichen Fakten und Daten der Objekte mit zur Präsentation gehören, kann nur eine Entscheidung des Museums sein; dem pädagogischen Partner müssen sie jedenfalls zur Verfügung stehen. Über das räumliche Angebot des Museums für die unterrichtliche Arbeit der Schule kann keine allgemeine Aussage gemacht werden; denn Museumspädagogik ist ja nicht ausschließlich Aufgabe einiger großer Museen, von denen sie impulsiert wurde.

Auch die kleinen musealen Einrichtungen, etwa die Heimatmuseen, lokal angelegte Spezialsammlungen oder thematisch begrenzte regionale Ausstellungen können und müssen museumspädagogisch effektiv sein. Entsprechende

Aktivitäten werden allerdings von ihnen nur in sehr geringem Umfang ausgehen können. Es ist auch nicht anzunehmen, daß die großen Museen - auch wenn sie als überregionale Institutionen konzipiert sind und getragen werden - in ihre bereits begonnene museumpädagogische Arbeit über ihren Stadtbezirk hinaus die Heimatmuseen und von da her die Schulen der umliegenden Gemeinden mit einbeziehen werden. So haben sich beim Essener Museumsseminar 1963 die Direktoren mehrerer großer Sammlungen dagegen ausgesprochen, nach englischem und polnischem Vorbild originale Objekte aus ihren Beständen für unterrichtliche Zwecke auszuleihen. Nach Meinung von Gert von der Osten könne man solche Objekte, wie sie für den Unterricht benötigt würden, "keinesfalls von ihrem Stammplatz in den Museumsräumen entfernen". (1o5.)

Die museumspädagogische Arbeit in Bereichen, in denen keine großen musealen Institutionen existieren, sondern "nur" Heimatmuseen, evtl. Spezialsammlungen oder Wechselausstellungen, benötigt daher eine wesentlich andere Konzeption als etwa in Köln oder Nürnberg, womit aber keinesfalls ihre existentielle Berechtigung abgesprochen ist oder ihre Effektivität eingeschränkt ist. Museumspädagogik in einem heimatlichen Bereich kann nur als integrierter Bestandteil der Werkbetrachtung aller in diesem Bereich vorfindlichen künstlerischen und kunsthandwerklichen Objekte angegangen werden.

Die museumspädagogische Aktivität geht hier eindeutig und ausschließlich vom Lehrer aus. Während die Aufgaben des Museums für die Kooperation von Schule und Museum in einem regionalen Rahmen identisch mit denen der großen Museen sind, muß der Lehrer allein, und zwar der einzelne Lehrer für sich, alle pädagogischen Aufgaben vorbereiten und durchführen. Der Versuch einer Systematisierung dieser Aufgaben zeigt folgendes Ergebnis:

1. Bestandsaufnahme bzw. Durchsicht der Objekte in den lokalen oder regionalen musealen Einrichtungen.
2. Epochale und stilistische Einordnung der erarbeiteten Bestände in ein Gesamtgefüge aller Objekte der Architektur, Plastik, Malerei, Graphik und des Gebrauchsgutes des heimatlichen Bereiches.
3. Umgrenzung dieses Bereiches vom Inhalt des gefundenen Gesamtgefüges her, unabhängig von kommunalpolitischen Grenzen. (Der Radius des unterrichtlich zu erfassenden Bereiches sollte vom Heimatort aus nicht zu klein sein. Wenn an vielen Schulen der wöchentliche Besuch des Hallenbades mit dem Omnibus möglich ist, oder häufige Fahrten zur Teilnahme an Sportwettkämpfen durchgeführt werden können, sollten auch Mittel für Omnibusfahrten im Kunstunterricht zur Verfügung stehen - gegebenenfalls aus dem Kulturetat des Ortes oder des Kreises.)
4. Didaktische Erschließung und Auswahl des gefundenen, selektierten und geordneten Objektbestandes.
5. Prüfung der Einsatzmöglichkeiten innerhalb der Lehrpläne und Stoffverteilungspläne.
6. Planung von Unterrichtssequenzen des werkbetrachtenden Kunstunterrichtes mit Integration der Unterrichtseinheiten in den musealen Einrichtungen.
7. Unterrichtliche Realisation mit Vorbereitung, Museumsunterricht und Nachbereitung.

Nur in den wenigsten Fällen wird der Lehrer Hinweise für das Einbringen von örtlichen musealen Einrichtungen in die Lehrpläne vorfinden. (1o6.) Eigenständige Planung und selbständige Realisation des Unterrichts im

Museum stellen an den Lehrer des Faches Kunst Anforderungen, auf die er in den meisten Fällen von seinem Studium her nicht vorbereitet ist. Der Heidelberger Kunstgeschichtler Peter Anselm Riedl, vor seiner Lehrtätigkeit Assistent an Museen in Florenz und Hamburg, fordert einen "gewissen Lehrstandard bei den Schulkunsterziehern", zu dem Kräfte der Hochschulen und der Museen beitragen sollten; "zunächst bedürfte die Staatsexamensordnung einiger kräftiger Korrekturen". (107.) Neben der Examensordnung der Hochschulen müßten aber gleichzeitig Inhalte und Gewicht des Angebotes der Studienveranstaltungen und damit der Zahlenschlüssel der Disziplinen und ihrer Vertreter im Fach Kunst korrigiert werden.

Die heute erheblich übergewichtig auf manuell-gestaltende Arbeit ausgerichtete Hochschuldidaktik müßte stark verändert und erweitert werden zugunsten kunstwissenschaftlicher und kunstgeschichtlicher Disziplinen.

Die ständige Überbetonung der Moderne und der Gegenwartskunst durch führende Theoretiker des Faches hat das offene Ohr all der Hochschullehrer und Kunsterzieher gefunden, die von ihrer Ausbildung her und ihrem Temperament nach primär Künstler sind und es waren, bevor sie Lehrer der Kunst wurden. In einer Zeit, in der die Kunst von heute und auch zum Teil noch die von gestern von der Masse der Gesellschaft, in der sie lebt, abgelehnt oder zumindest ignoriert wird, - die Kunst selbst ihrerseits die eigene Vergangenheit leugnet - befindet sich der Künstler-Lehrer in einer permanenten Konfliktsituation. Als Künstler will er Neues suchen und schaffen, das ist gut und richtig; als Lehrer soll ersowohl Bewahrer und Weitergebender des Überkommenen sein, als auch Vermittler und Initiator des Neuen sein, und das ist seine eigentliche Aufgabe. Die Reaktion ist Konzentration auf das Gegenwärtige und das erst kurze Zeit Historische.

Hier müssen in der Lehrerbildung die Dimensionen wieder konsequent zurechtgerückt werden. Das Wissen um das Vergangene muß erheblichen Anteil und einen festen Platz im Studienplan der künftigen Lehrer erhalten, es hat die Kontinuität künstlerischen Schaffens aufzuzeigen und für die Gegenwart zu aktivieren. "Erinnerung ist unabdingbar Teil unserer Gegenwart, wesentliches und schöpferisches Agens unserer Anschauung, unserer Reflexion, unseres Verhaltens." (108.)

Museumspädagogischer Unterricht ist an sich schon ohne gründliche kunstgeschichtliche Kenntnisse nicht gut denkbar, für einen Lehrer, der in einem Bezirk ohne die Hilfe museumspädagogischer Einrichtungen arbeitet schlechterdings unmöglich. Der größte Anteil der musealen Bestände und der übrigen Kunst in einem geschlossenen B ereich entstammt dem Gedankengut der abendländischen Kultur und damit weitgehend dem Christentum und der Antike. Konnte Heinrich Alfred Schmid noch 1936 feststellen, daß die Studenten der Kunstwissenschaft von ihrer gymnasialen Bildung her die zum Studium notwendigen Kenntnisse des Alten und Neuen Testamentes sowie der antiken Sagen mitbringen, gilt diese Feststellung heute weitgehend nicht mehr und in Zukunft, wenn die humanistisch beeinflußte Bildung mit ihren zum Teil überholten Bildungsinstituten durch eine mehr und mehr betont naturwissenschaftlich-technische und soziologisch-gesellschaftspolitische Bildung abgelöst wird, wohl kaum noch. (109.)

Große Bereiche der abendländischen Ikonographie werden dann überhaupt nicht mehr gegenwärtig sein. (110.)

Wollte man den Versuch machen, in etwa ein kunstgeschichtliches "Basiswissen" für die Arbeit mit den künstlerischen Objekten der Vergangenheit zusammenzustellen, würden Ikonographie und Ikonologie heute stärker als früher zu berücksichtigen sein. (111.) Notwendig sind weiterhin: ein Überblick über die abendländische Kunstgeschichte von der Spätantike bis zur Jetztzeit, d.h. grundlegende Kenntnisse der Architektur, Plastik,

Malerei, Graphik, Ornamentik und des Gebrauchsgutes und ihrer wechselnden formalen Merkmale in diesem Zeitabschnitt in Italien, Deutschland und Frankreich. Die typischen Erscheinungen und Sonderungen im näheren und weiteren Umkreis sollten besondere Aufmerksamkeit finden. Die epochale Gestalt des Kunstwerkes wird in die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge einzuordnen sein. Sie wird verständlich durch vertiefende Beschäftigung mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, durch die Impulse für den Wandel künstlerischer Form ausgingen. Eine Epoche, aus der der Bestand der künstlerischen Produktion in einem heimatlichen Bereich besonders groß ist, sollte intensiver studiert werden. Für die praktische Arbeit sind diese Übersichten und Detailkenntnisse aber erst wertvoll, wenn sie durch dauernde, übende Beobachtung am Objekt zur lebendigen transferierbaren Vorstellung werden. Das kunstgeschichtliche Wissen muß ergänzt und abgerundet werden durch die Kenntnisse der Formalia (Komposition, Farbgebung, Struktur, Perspektive) und der Materialia (Techniken, Prozesse) künstlerischer Arbeit.

Gut wäre es, wenn für die Staatsexamensarbeiten Themen ausgewählt werden könnten, die eine didaktische Erschließung der Bestände in den Heimatmuseen - auch der ganz kleinen - beinhalten.

Besser als das Buch, der Film oder das Fernsehen kann das Museum das Kunstwerk und seine Geschichte dem Schüler anschaulich machen; denn es konfrontiert ihn mit der Quelle, dem originalen Kunstwerk. Zwischen beiden - dem jungen Menschen der Gegenwart und dem Schaffen vergangener Kunst - Kommunikation und Reflexion in Gang zu setzen, ist Aufgabe der Museumspädagogik im Rahmen der Institution Schule. Die Museen mit ihrer Kunst sind in einer geschichtsfeindlichen, total der Gegenwart zugewandten Zeit Orte soziologischer, historischer und ästhetischer Information und Erfahrung. Es gilt, sie für die Schule nutzbar zu machen, damit sie nach einer Charakterisierung Stephan Waetzolds dem Lehrer als "Bilderbuch zur Illustrierung des Unterrichts dienen". (112.)

3.o Zum Standort der Werkbetrachtung innerhalb der ästhetischen Erziehung in der Institution Schule

In der fachdidaktischen Diskussion taucht in letzter Zeit immer häufiger anstatt des bislang durchgängig gebrauchten Wortes "Kunstunterricht" als die Bezeichnung für die unterrichtliche Befassung mit Kunst der Terminus "Ästhetische Erziehung"auf. (113.) Für Gunter Otto entspricht diese Begriffskorrektur der von ihm postulierten "Notwendigkeit der Dauerrevision didaktischer Entscheidungen" (114.), da der Begriff ästhetische Erziehung offener ist als der - in ausschließlicher Bezugnahme auf anerkannte Kunst - meistens fehlinterpretierte Begriff Kunstunterricht.

Ästhetische Erziehung als Formulierung für kunstpädagogisches Tun ist schon sehr alt, meint allerdings meistens eine auf ethische Wirkung bedachte Ästhetik.

Bereits im Lehrplan des Plato hat ästhetische Erziehung ihren Platz und zugleich ihre ethische Funktion. In der Politeia (3. Buch 4o1 a ff.) wird als Erziehungsmaßnahme für den Wächterstand die Betrachtung guter Kunstwerke aufgeführt, durch deren Formen und Inhalte der Zögling hingewiesen werde auf jene Werte, die zu einer dem Menschen eigenenden höheren Lebensführung notwendig seien. Die Regierung des Staates hat die Verantwortung für die künstlerische Produktion, die im Einklang mit strenger Sittlichkeit stehen muß, zu übernehmen. (115.) Anders als in der ethisch verpflichtenden Weise platonischer Erziehungsvorstellungen erhält bei Aristoteles die Kunst ihre edukative Funktion. Die Betrachtung ihrer Werke als Teil der Faktizitäten der Welt, denen gegenüber der Mensch wertend Stellung nehmen soll, ist stärker für seine persönliche Bildung gedacht. Die Kunst selbst wird Möglichkeit individueller Weltausdeutung und konkreter Selbstverwirklichung des Menschen und "ist damit als das Gebiet der Ästhetik theoretisch begründet". (116.)

Das mittelalterliche Denken war durch Augustinus von platonischem Denken bestimmt, während mit Thomas von Aquin die aristotelische Vorstellung von Kunst praktizierbar wird. (116a.)

Von den Wiederentdeckern der Antike - namentlich von Schiller - wird auch die ästhetische Erziehung wiederentdeckt und als harmonisierender Faktor zum pädagogischen Prinzip erhoben. Ansatzpunkte der Schiller'schen Kunstauffassung sind Rousseau, Kant und Winkelmann. Die grundlegende Einsicht vom Gegensatz Natur - Kultur als Erkenntnis Rousseaus übernimmt Schiller und stellt neben die Natur als neue wirkende Kraft die Schönheit, die er als Verwandlung der Wirklichkeit in "reine Form", als Beseelung der Materie durch eine Idee begreift.

Von Kant, gegen dessen Kategorischen Imperativ - der ausschließlichen Ausrichtung des Menschen nach der Vernunft - er sich absetzt, übernimmt er das Streben nach der sittlichen Autonomie des Menschen, die er erweitert durch die Integration des Schönen und der Kunst im geistigen Bereich des Menschen.

Winkelmann erschloß Schiller die griechische Kunst, die ihm die Verkörperung der Kalokagathia - der Vorstellung vom schönen und zugleich guten Wesen - bedeutet und die er zu veranschaulichen sucht in dem Begriff der "schönen Seele". Schillers pädagogische Intentionen sind auf menschliche Harmonie gerichtet, die er als Ausgleich der Spannung von Natur und Kultur, von Sinnlichkeit und Vernunft, von Freiheit und Pflicht auffaßt. Ein Mittel zur Harmonisierung aller Kräfte ist die Kunst, die durch ihre geistige und psychische Wirkung erzieherische und charakterbildende Funktion hat. Durch die Begegnung mit der Kunst glaubte er die Harmonisierung aller menschlichen Kräfte und damit den ästhetischen Zustand der Menschen

herstellen zu können, der Freiheit bedeutet. Im Gegensatz zum Menschen seiner (Schillers) Zeit, der einseitig auf die Entwicklung der Geisteskräfte hin erzogen werde, sollte der Mensch der Zukunft - der ästhetische Mensch - den ursprünglichen Zusammenhang mit der Natur wiederfinden und zum Schönen hin anknüpfen. Für Schiller wird ästhetische Erziehung "ästhetische Pflicht".

In ähnlichen Gedankengängen entwirft Goethe (Wilhelm Meisters Wanderjahre) als Gegenvorstellung zu den in der Aufklärung wurzelnden intellektualistischen Bildungsgedanken die Grundlinien einer Bildungsidee, in der die Entfaltung der künstlerisch schöpferischen Kräfte maßgebend zur Geltung kommt.

Für die Romantik behält die Auffassung, durch das Schöne zum Guten zu erziehen, auch weiterhin Bedeutung. Adalbert Stifter erläutert den pädagogischen Prozeß ästhetischer Erziehung: "Von der Betrachtung und Anhörung von Kunstdingen geht der Mensch zum Wohlgefallen an ihren Wirkungen über, vom Wohlgefallen zur Liebe, von der Liebe zum Erkennen und zum Anteilnehmen und dies prägt sich in seinem Charakter als gewonnener Adel, als größere Menschlichkeit und Würde aus". (117.)

In der wissenschaftlichen Pädagogik am Beginn des 19. Jhs. orientiert Herbart seine Erziehungslehre an den Normen seiner Ethik, der zufolge die Quelle aller sittlichen Werte im Gefallen oder Mißfallen liegt und der sittliche Geschmack sich vom künstlerischen nicht unterscheidet. Erziehungsziel ist die Charakterstärke der Sittlichkeit. Das Geschmacksurteil - für Herbart die wesentliche Wurzel sowohl des ästhetischen als auch des ethischen Urteils - bleibt auch bei den Herbartianern Hauptbestandteil ihrer Pädagogik; in ihren didaktischen Maßnahmen steht deshalb die Geschmacksbildung im Mittelpunkt. Der Zeichenunterricht ist für die Herbartianer primär ein Mittel zur Vertiefung der Anschauung. Es ist unbestritten, daß die Herbart-Zillersche Schule als erste sich konkret-methodisch mit der ästhetischen Erziehung befaßt hat. Schon 1885 gibt sie die Schriften "Die Bildung des Auges in ästhetischer Hinsicht" und "Die Bildung des Geschmacks mit Hilfe der Betrachtung der Kunstentwicklung" als pädagogische Zielvorstellungen heraus. (118.)

Lichtwark und sein Kreis Hamburger Pädagogen nuancieren die sittliche Erziehung durch Kunst - dem Zeitgeist gehorchend- patriotisch, wenn sie durch den Umgang mit Kunst zur Heimat-und Vaterlandsliebe erziehen wollen. Allerdings lehnen sie aus psychologischen Gründen die historisch ausgerichtete Epochalmethode der Kunstbetrachtung für Kinder ab, sondern "gehen von der lebendigen Heimatkunst der Gegenwart aus". (119.)

In der gegenwärtigen Pädagogik hat vornehmlich die in der UdSSR konzipierte und inzwischen allgemein praktizierte, sich auf der Lehre des Marxismus - Leninismus gründende "sozialistische Erziehung" die Vorstellung einer ethischen Erziehung durch Kunst als ästhetische Erziehung in ihr System integriert.

Nach František Holešovsky, dem tschechischen Pädagogen, muß "die ästhetische Erziehung den ganzen Erziehungsprozeß durchdringen", der als "organisierte erzieherische Einwirkung auf das gesamte Leben des jungen Menschen" verstanden wird. (120.) Der Kunst selbst wird dabei beim Aufbau ethischer Normen - etwa "Heimatliebe und Wehrbereitschaft" - im Menschen ein starker erzieherischer Einfluß zuerkannt, den es zu nutzen gilt, sowohl "bei der Formung eines materialistischen Weltbildes" als auch "bei der Erziehung zu bewußter Disziplin". (121.)

Zum Verständnis der ästhetischen Erziehung als Teil der sozialistischen Erziehung muß die Frage nach der marxistisch-leninistischen Auffassung von Ästhetik gestellt werden. Holešovskys Antwort lautet in Anlehnung an

sowjetische Arbeiten zur ästhetischen Theorie, "daß Ästhetik die Wissenschaft von den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten einer künstlerischen (ästhetischen) Aneignung der Wirklichkeit durch den Menschen ist." Das bedeutet weiterhin, "daß der überwiegende Teil der Ästhetik die Wissenschaft von den Grundgesetzen der Kunst ist." (122.) In der zahlreichen von Holešovski angezogenen Literatur wird der Kunst primär psychisch wirksame Funktion zugesprochen. Die Befriedigung psychischer Bedürfnisse durch die Kunst hat vor der Befriedigung materieller Bedürfnisse absoluten Vorrang. Angewandte Kunst - also das ästhetische Objekt - wird als Bindeglied zwischen Kunst und Arbeit aufgefaßt. Hier ist gegenseitige Beeinflussung gefordert, die sich auf alle menschlichen Aktivitäten zu beziehen hat. Makarenko baut Gorkis Wort "Die Ästhetik ist die Ethik der Zukunft" konsequent in sein System der Erziehung ein. (123.) Das Prinzip der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit im Sinne der marxistisch-leninistischen Reflexionstheorie impliziert aber notwendig den Faktor des Schönen, da eine ästhetische Aneignung nicht nur die situative Realität reflektiert, sondern zugleich durch Urteil und Wertung diese Realität um- oder gar neuzugestalten vermag, d.h. ästhetisches Aneignen bedeutet, die Wirklichkeit so zu sehen, wie die Gesellschaft bzw. die sie tragende Schicht sie zu sehen wünscht, und das ist konkret fast immer Idealisierung der Realität.

Die beiden Grundformen des künstlerischen Erfassens der Wirklichkeit sind in diesem Sinne: das künstlerische Tun (die Kunst selbst) und die Wahrnehmung des Kunstwerkes, die nach Tasalow aufsteigt zum Begreifen "des ganzen ästhetischen Reichtums in dem Maße, wie der Schauende oder Hörende gewissermaßen zum Mitkünstler wird, der sich dazu aufschwingt, die Form jedes Elementes, die Gesamtform und den Geist des Werkes so vollständig zu erfassen, wie es der Künstler hineingelegt hat." (124.)

Die Konkretisierung der Theorie von der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit in der Schulpraxis sozialistischer Erziehung geschieht als ästhetische Erziehung im Rahmen der Kunstpädagogik in aktiver und rezeptiver Form. Der aktive Teil umfaßt den Gesamtkomplex des eigenen Tuns der Schüler, der rezeptive das Erfassen und Erleben künstlerischer Schöpfungen.

Zwar sollen rezeptive und aktive Tätigkeit der ästhetischen Erziehung nach den Vorstellungen der pädagogischen Wissenschaft eng miteinander verflochten sein. Im schulischen Alltag ist aber eine Trennung beider Zweige üblich geworden. Bewußt klar abgesetzt allerdings ist das aktive Eigenschaffen der Schüler im Rahmen der ästhetischen Erziehung von der künstlerischen Erziehung, die als Fachausbildung des künstlerischen Nachwuchses - also der Berufskünstler - verstanden wird. Das eigene Tun der Schüler an den allgemeinbildenden Schulen gilt im engeren Sinne des Wortes nicht als künstlerisches Schaffen, vielmehr sollen die Schüler die künstlerischen Ausdrucksmittel kennenlernen und in eigenen Arbeiten, wenn möglich, schöpferisch anwenden.

Der Begriff der ästhetischen Erziehung hat seit Jahren auch in der Waldorff-Pädagogik seinen festen Platz. (125.) Aber auch hier soll ästhetische Erziehung primär sittliche Erziehung initiieren.

Versucht man nun den Begriff der ästhetischen Erziehung von seinen funktionalen, auf ethische Erziehung zielenden Intentionen - sowohl in der historischen als auch marxistischen Prägung - zu befreien und mit den in der Bundesrepublik augenblicklich (immer noch) gebräuchlichen, kunstpädagogische Aktivitäten ausdrückenden Termini "Musische Bildung", "Bildnerische Erziehung", "Kunsterziehung", "Kunstunterricht" u.a. zu konfrontieren, so ist mit ästhetischer Erziehung das Befaßtsein der Schule mit dem Phänomen Kunst im weitesten Sinne durchaus adäquat umrissen, zumal wenn man bereit ist, die konsequente Abgrenzung zur künstlerischen Ausbildung des Berufs-

künstlers zu akzeptieren, eine Auflage freilich, die von etlichen Fachdidaktikern und Kunsterziehern nur schwer angenommen wird.

Der von Gunter Otto neuerlich gebrauchte Begriff der ästhetischen Erziehung ist absolut frei von ethischen Zielsetzungen, vielmehr zeichnet er sich durch totale Offenheit aus, die Otto durch die Formulierung seines Verständnisses von Ästhetik so definiert: "Bezugnahme auf Wahrnehmbares und auf Wahrnehmung, insbesondere optische und haptische Wahrnehmung und auf optisch und haptisch Wahrnehmbares." (126.) Gegen den möglichen Vorwurf, dem interessenlosen Kunstgenuß Kants zu huldigen, setzt er sich allerdings deutlich ab: "Was durch wen und wie vermittelt, wahrgenommen wird, ist stets gesellschaftlich vermittelt." (127.) Dem ist hinzuzufügen, daß Kunst nicht nur stets gesellschaftlich vermittelt, sondern auch durch die gesellschaftlichen Verhältnisse mitbestimmt ist, deren ausschließliches Produkt sie jedoch keinesfalls ist. Ebensowenig ist es ihre originäre Bestimmung, die gesellschaftliche Situation zu verändern. (128.)

Die fachinterne Diskussion über Ziele und Inhalte ästhetischer Erziehung tut sich schwer, den neuen pädagogischen Terminus zu einer konkreten Konzeption zu profilieren. Spätestens seit der Kunsterziehungstagung 1970 in Recklinghausen bemüht sich innerhalb des Faches eine Gruppe von Pädagogen darum, den Kunstunterricht zum Instrument für Gesellschaftsveränderung umzufunktionieren. Günter Wienecke fordert für den Kunstunterricht die Lernziele des "Kritisieren-Könnens gesellschaftlicher Zustände und des Entwickeln-Könnens von Strategien zu deren Veränderung". (129.)

Fragwürdig ist gleichfalls die ständige Überakzentuierung der Soziologie bei der Bestimmung kunstunterrichtlicher Arbeit. Die Soziologie befaßt sich im Gegensatz zu den meisten Wissenschaften mit sekundären Phänomenen. Und es scheint von vielen Diskutanten völlig in Vergessenheit geraten zu sein, daß ihre Ergebnisse eigentlich subsidiären Charakter haben und ihr Wert in der Information liegt. Information ist aber noch nicht Philosophie! Die permanente Verknüpfung von Soziologie und ästhetischer Erziehung führt zu einer absolut einseitigen Auffassung über die Bedeutung des Kunstwerks.

Bei der kritischen Analyse des bisherigen Kunstunterrichtes sind in jüngster Zeit gegen den Begriff des Bildnerischen - bislang Orientierungshilfe in der Schulpraxis - starke Vorbehalte geltend gemacht worden. Nach Hans Giffhorn ist der Komplex des Bildnerischen und der bildnerischen Probleme für den Unterricht irrelevant, da heute nicht mehr bildnerisch (im Sinne Konrad Fiedlers) argumentiert werden könne. (130.) Die Ablehnung des Begriffs des Bildnerischen steht nach Otto für die Ablehnung "jeglichen Denkens in systemeigenen Kategorien". (131.)

Freilich gibt Fiedlers berühmte Aussage: "Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen" die Möglichkeit einseitiger Interpretation oder grundsätzlicher Ablehnung. (132.) Es ist aber illegitim, das Fiedlersche Diktum aus seinem historischen Kontext herauszureißen. Wenn das "Künstlerische" nicht mehr das Wesentliche bei der Befassung mit Kunst ist, was denn? Die Auseinandersetzung mit Kunst hat als Ziel immer deren Verstehen. Dieses Verstehen kann kaum eintreten durch alleinige soziologische, politische, psychologische oder wahrnehmungstheoretische Erkenntnisse, deren Akzentuierung im Kunstunterricht Heino Möller fordert. (133.)

Es ist Fiedlers bleibendes Verdienst, primär die künstlerische Anschauung als Erkenntniskategorie vor allen außerkünstlerischen Komponenten expliziert zu haben. Und insofern ist und bleibt Kunstverständnis an die disziplinimmanente Terminologie und deren Inhaltlichkeit gebunden, wenngleich es auch die mannigfaltigen externen wissenschaftlichen Aspekte, d.h. die der Philosophie, der Geschichte aber auch der Soziologie und Psychologie,

integrieren sollte. Die völlige Infragestellung bildnerischer Praxis im Unterricht scheint in der Tat dort durchzubrechen, wo ästhetische Erziehung mit der Kunst bricht und lediglich gesellschaftspolitisch agiert.

Wenn die ablehnende Haltung gegen das bildnerisch-manuelle Operieren eine Reaktion auf dessen allgemeine Überbetonung und Überbewertung in der Schule - vornehmlich in der Hauptschule - ist, so ist sie durchaus verständlich. Die Gegenforderung dürfte dann aber nicht auf politische Aktion, sondern sollte auf Reflexion und theoretische Durchdringung des künstlerischen Bereiches mit dem Ziel des Verständnisses gerichtet sein. Daß es dazu des Begriffsapparates des Bildnerischen bedarf, der eine Analyse der Materialia und Formalia des Kunstwerkes ermöglicht, steht außerhalb des Fragenkomplexes. Fragwürdig bleibt, ob jene materialen und formalen Bestände auch manuell erprobt werden müssen. Otto akzentuiert über, wenn er sagt, daß "ohne experimentelle Realisierung von wahrnehmbaren Objekten ... keine Wirkung von Objekten erklärt werden kann". (134.) Das ist reine Spekulation, wie Folkert Doedens im empirischen Versuch nachgewiesen hat. Bei diesem Versuch war die Lerneffizienz beim Erfassen von bildnerischen Ordnungsprinzipien bei ausschließlich theoretischer Werkbetrachtung erheblich höher als bei der Erarbeitung der gleichen Bildstrukturen (Streuung, Reihung, Ballung, Stufung, Parallelismus, Kontrast) durch manuelle Tätigkeit. (135.)

Doedens' Untersuchung erbringt zugleich die Gegenstandslosigkeit der Behauptung Ottos, daß Aussagen, die den didaktischen Funktionswert sensomotorischer Operationen für den kognitiven Lernprozeß bestreiten, vorerst hypothetisch seien. Damit gerät aber auch der Gesamtkomplex der bloßen Nachgestaltung reiner bildnerischer Ordnungsgefüge von Kunstwerken - besonders der Moderne - als Mittel des Einfühlens in den Bereich des Infragezustellenden.

Der Hinweis Ottos auf die unbestrittene "Projektions-, Entlastungs- und Ausdrucksfunktion bildnerisch-manipulativen Handelns" (136.) ist im eigentlichen Sinne auch nicht auf ästhetische Erziehung zu beziehen, sondern sollte eher im psychologisch-anthropologischen bzw. psychotherapeutischen Bereich angesiedelt sein.

Dennoch kann ästhetische Erziehung nicht auf Eigentätigkeit verzichten. Wenngleich nur wenige Schüler Kunst produzieren werden, sollten doch alle mit den Handwerksweisen und Techniken künstlerischen Tuns als Kulturtechniken vertraut gemacht werden und sich in gestalterischer Kreativität erproben.

Bei der oben dargelegten Infragestellung des Kunstunterrichtes und seiner Inhalte muß folgerichtig dessen Kunstbezug in Mißkredit geraten. Allerdings ist der Zweifel an der emanzipatorischen Wirksamkeit eines Kunstunterrichtes, der sich ausschließlich an der oft von Managern und Journalisten kreierten Augenblickskunst orientiert, sehr wohl berechtigt. Daß der Begriff Kunst in Richtung auf ästhetische Objekte (und deren Verstehen) erheblich erweitert werden muß, ist eigentlich keine Frage, zu fragen ist allerdings nach der Realisation dieser These. Dagegen ist das Postulieren einer ästhetischen Erziehung ohne Kunst schlichtweg Nonsens und vergleichbar einem Geschichtsunterricht ohne Historie. Wenn Otto den Mangel an "konkreten Unterrichtsmodellen über die Wirkungsweise von ästhetischen Objekten" beklagt, so zeigt er damit lediglich die Bindungslosigkeit oder Loslösung der Bindungen der Kunstdidaktik und einiger ihrer führenden Vertreter von den Disziplinen der Kunstwissenschaft auf. (137.)

Anders als die einseitig auf Gesellschaftskritik und -veränderung angelegten kunstdidaktischen Vorstellungen sind die Tendenzen zu werten, die anstelle des bisherigen Kunstunterrichtes durch Fachlehrer ein von Experten veranstaltetes Team-teaching fordern, etwa Öffnung in Richtung Ge-

schichte, Kooperation mit dem Fach Deutsch oder Einbeziehung von Kommunikationsorientierung. Ob allerdings für die Zielprojektionen einer auf Generalisation konzipierten Schulreform in einer Situation, in der zeitgleich in allen Bereichen der Schule das Fachlehrerprinzip realisiert wird, eine reelle Chance gegeben ist, scheint fraglich. Vorläufig sollten aber, da die Strategie eines fächerübergreifenden Gesamtcurriculum für die künftige Stoffvermittlung, die sich aus der Analyse der heutigen Situation und künftiger Erfordernisse ergibt, zentral nicht erarbeitet wird, sicherlich die Fachvertreter der Hochschulen diese Aufgabe aufgreifen. Ob und wann Strategien für ein Gesamtcurriculum entwickelt und realisiert werden können, und wie ästhetische Erziehung sich darin zu artikulieren vermag, bleibt zunächst noch offen; dennoch müssen Unterrichtsmodelle erstellt und erprobt werden, die den Begriff ästhetische Erziehung operationalisieren, wobei notwendig eine Gewichtsverlagerung von der bislang stark praktizierten manuellen Produktion in Richtung auf den Erwerb von Fähigkeiten im kognitiven und affektiven Bereich erfolgen muß. Gemeint ist damit die Vermittlung von Fachwissen und Methodengebrauch zur Analyse bildnerischer Strukturen und zur Interpretation ästhetischer Objekte.

Zwar sollte angenommen werden, daß die regelmäßige Werkbetrachtung seit Lichtwarks Bemühungen im Kunstunterricht selbstverständlich ist; aber in der Praxis überwog und überwiegt seit der vermeintlichen Entdeckung der allgemein künstlerischen Begabung des Kindes durch die Reformpädagogik das praktische Tun der Schüler. Allerdings war von Anfang an auch Skepsis bei etlichen Schulmännern gegenüber dem "Genius im Kinde" vorhanden. Kerschensteiner schreibt dazu in seinen Erinnerungen: "Der Kunsterziehungstag in Dresden 1901 machte auf die schlummernden zeichnerischen Begabungen vieler Kinder aufmerksam. Ich ging zunächst all diesen Dingen vorsichtig nach. ... Immer wieder stieß ich auf staunenswerte Leistungen, aber auch zugleich auf die Mithilfe von Lehrern, Eltern oder Verwandten bei diesen Leistungen, oder auf außergewöhnliche Umstände, welche ein zufällig in sie eingetauchtes, selten begabtes Kind in die Höhe wachsen ließ." (138.)

Wo sich die Fachliteratur mit der rezeptiven Seite des Kunstunterrichtes beschäftigt, geschieht das mehr als Postulat, denn als didaktische und methodische Hilfe für den Lehrer. So ermutigen Daucher und Seitz den Lehrer, alle 14 Tage mit den Schülern Werkbetrachtung zu praktizieren. "Das ergäbe nach neun bzw. zehn Schuljahren einen gediegenen Fundus." (139.) Ob die geforderte 14-tägige Begegnung mit einem Werk der Kunst richtig oder angemessen ist oder ob produktives Arbeiten und Rezeption überhaupt getrennt werden, ist nicht von Belang. Wichtig ist aber die "für sich stehende, abgerundet durchgeführte Kunstbetrachtung." (140.)

Eigenständigkeit der Werkbetrachtung schließt deren Subsidiarfunktion für die Produktion des Schülers aus; eher ist ein umgekehrtes Verfahren legitim, wie im didaktisch-methodischen Teil dieser Arbeit zu zeigen sein wird.

Auf der Kunsterziehertagung 1964 in Recklinghausen faßte Wolfgang Klafki die Aufgabe der Kunsterziehung als das Erschließen der "Welt des Gestaltbaren und Gestalteten" zusammen und er fragte mit Blick auf die Überbetonung des eigenen Tuns der Schüler, "ob nicht die Form, in der der nicht künstlerisch tätige Mensch später die Wirklichkeit des Gestalteten erlebt, in der Hauptsache die Form des Rezipierens ist. Aus der persönlichen Erfahrung des Laien heraus möchte ich das für mich selbst behaupten und auch für den größten Teil der Kinder unserer allgemeinbildenden Schulen". (141.)

Klafkis Feststellung hat nichts von ihrer Aktualität verloren und ist im Hinblick auf die heutige visuelle Überflutung relevanter denn je.

3.1 Aufgabenkomplex der Werkbetrachtung mit emanzipatorischer Intention

Die heutige Schule gibt als grundlegendes Leitmotiv aber auch als Gesamtlernziel Emanzipation (Blankertz), Selbstbestimmung (Klafki), Mündigkeit (Mollenhauer) des Schülers an, wobei unterrichtliche Einzelprozesse funktionalen Charakter haben und zu integrieren sind in den kontinuierlichen Prozeß der Selbstreflexion, durch die der Schüler zu einem kritischen Bewußtsein der eigenen Situation geleitet werden soll. Schulischer Unterricht mit emanzipatorischer Gesamtzielsetzung wird also nicht zuerst von den Stoffen und Inhalten ausgehen, sondern von den momentanen und künftigen Lebenssituationen des Schülers als Mitglied einer dynamischen Gesellschaft, die das Lernen des Lernens anstreben muß. Der Schüler muß in Stand gesetzt werden, seine Lebens- und Konfliktsituationen sowohl selbständig als auch selbstverantwortlich zu bewältigen.

Die Schule ist der Raum, in dem Personalität aufgebaut wird; denn Lernen ist immer ein individueller Vorgang, wenngleich verstärkt durch soziale Interaktionen. Der Lernprozeß läuft dabei im Schüler selbst ab, der fähig sein muß, den Prozeßverlauf sowohl zu steuern als auch zu korrigieren. Dazu muß ihn die Schule instrumental ausstatten; d.h. sie soll weder etablierte Bildungsstoffe oktroyieren, noch ausschließlich zweckrationales Denken als Ausbildungsgrundlage für den am Leistungsprinzip orientierten Beruf einüben. Vielmehr geht es darum, Verhaltensweisen zu experimentieren, und nicht darum, vorgegebene Verhältnisse zu akzeptieren.

Gerade gegen das affirmative Verhalten wird sich ästhetische Erziehung als kritisches Prinzip verstehen müssen, wenn sie der Emanzipation des Schülers dienen will.

Die Schule wird auf den Beitrag der ästhetischen Erziehung, der vorzüglich durch das reflektierende Befassen mit den Werken der Kunst ermöglicht wird, nicht verzichten können.

3.1.1 Bezugspunktfindung in der heutigen Prädominanz visueller Einflüsse

In unserer Zeit hat das Bild in weiten Bereichen das Wort verdrängt. Diese Prädominanz des Sehens ist die direkte Folge der technischen Entwicklung. Damit ist zugleich eine weitere Verschiebung eingetreten: das sinnliche E rleben wird stärker als je zuvor in Anspruch genommen. Das gesprochene und geschriebene Wort erzwang im Gegensatz zur Sinneswahrnehmung durch das Bild primäre intellektuelle Verarbeitung. Im Bereich von Technik und Verkehr ist das Bild weithin an die Stelle des Wortes getreten. Jeder weiß heute, daß der rote Punkt auf dem Wasserhahn identisch ist mit dem Wort "heiß" und der blaue "kalt" bedeutet; vor Jahrzehnten noch waren beide Wörter ausgeschrieben. Die "Macht der Bilder" ist heute der beeinflussendste Faktor im menschlichen Leben. (142.) Das Bild hat ungeheure Überzeugungskraft und braucht nicht einmal irgendeine verstandesmäßige Begründung.

Die Reklame hat die Anwendbarkeit des Pavlow'schen Reflexes erkannt und wendet ihn permanent an. Huyghe spricht von der visuellen Verführung durch Schaufenster und Plakate, die genau auf den Vorübergehenden, der nicht stehen bleiben und entziffern will, berechnet sind und deren Inhalt in "raschem Anstoß" vermittelt werden soll. (143.)

Das Plakat ist Bestandteil des Lebens geworden und als Poster millionenfach von der Straße ins Zimmer gekommen. Die Effizienz der Bilder schafft zugleich ihre Verbreitung. Auch wenn das Plakat letztlich überhaupt keine direkte wahlentscheidende Wirksamkeit mehr hat, verzichtet keine politische Partei auf das Wahlplakat. Sein Hauptziel ist seine "politische Präsens, denn mit einer Reichweite von 94 Prozent aller Wahlberechtigten liegt es über allen Medien." (144.)

Die stärkste visuelle Direkteinwirkung geht allerdings von den Medien Film und Fernsehen aus, da die Dunkelheit der Umgebung vom Zuschauer die Konzentration auf die Bilder regelrecht erzwingt und kaum Raum gibt für eigene Gedanken oder Träume, wie es das Lesen tut.

Doris Schmidt sieht im "Mißbrauch des menschlichen Auges" eine ebenso große Gefahr wie in der Mißhandlung des Gehörs durch Lärmbelästigung. (145.)

In dem Gesamtkomplex der Überflutung durch Bildreize haben bei der Jugend die Comics einen festen Platz auf großem Raum eingenommen. Laut Umfrage lesen 82,4 Prozent der männlichen Schüler und 72,4 Prozent der weiblichen regelmäßig Comics. (146.) In den 50-er Jahren von Pädagogen und Psychologen noch heftig befehdet - allerdings meist unreflektiert - sind Comics heute im Museum präsentationsfähig. Im Juni und Juli 1971 fand im Hamburger Kunsthaus eine große Comic-Ausstellung statt. (147.) In den USA ist die Popularität der "Peanuts"-Geschichten um Charly Brown und den Hund Snoopy so groß, daß man die erste Mondlandefähre Snoopy taufte und dem sie tragenden Raumschiff den Namen Charly Brown gab. Die erfolgreichen Gallier Asterix und Obelix haben nicht nur die Leinwände erobert, sondern sind neben "Pole Poppenspeeler" und dem "Fähnlein der sieben Aufrechten" Bestandteil gymnasialer Klassenlektüre geworden.

Es wäre völlig unsinnig, von hoher Bildungswarte den Kindern die Freude an den Comics ausreden zu wollen oder sie gar deswegen verspotten zu wollen. Es wäre aber ebenfalls unpädagogisch, sie ausschließlich in dieser Bilderwelt zu belassen und gerade denen den Umgang mit dem künstlerischen Bild vorzuenthalten, für die, gleichgültig aus welchen Ursachen, der Zugang dazu erschwert ist. Erstes Ziel sollte dabei sein, die Kinder in eine reflektierende Distanz zu führen, aus der heraus sie zu einer eigenen Beurteilung der persönlichen visuellen Gewohnheiten hinfinden können.

Die dialektische Spannung zwischen der eigenen Bildwirklichkeit des Schülers einerseits und dem Qualitätsanspruch werkbetrachtender ästhetischer Erziehung andererseits ist Prämisse didaktischer Überlegungen.

Die Mißachtung der visuellen Wünsche der Kinder und Jugendlichen ist ebenso bedenklich, wie ihnen alternativlos nachzugeben. Es geht nicht darum, das eine gegen das andere auszuspielen, sondern darum im Vergleich den Reflexionshorizont auszuweiten, von einem engen Gruppendenken loszukommen und die Bereitschaft zu Kritik und Urteil beim Schüler wachzurufen.

Gerade in der Ablehnung der modernen Kunst - komprimiert in der Mißbilligung, Verspottung oder auch Beschimpfung ausdrückenden Bezeichnung "Picasso" - hat sich dieses Gruppendenken bereits über drei Generationen stabilisiert und kontinuiert. Aus dieser an und für sich nur gegen eine bestimmte künstlerische Richtung erzeugte Aversion entsteht vielfach das Desinteresse an Kunst überhaupt. Besser als "Gruppendenken" wäre die Formulierung "Gruppenhaltung", denn gedacht wird ja eigentlich gar nicht. Im Gegenteil wird, wie Gunter Otto sehr treffend bemerkt und beschrieben hat, ein großer Teil der abgelehnten und angefeindeten Kunstproduktion oder deren Ausdrucksmittel permanent konsumiert: von den in Op-Art-Manier entworfenen Tapeten oder Gardinen, über Kleiderstoffe nach Art der action-painting-Kreation, oder durch nach surrealistischen Vorbildern dekorierte Schaufensterpuppen ohne Kopf bis hin zum Poster in Pop-Art. (148.) Alle diese Produkte werden absolut unkritisch, im Gegenteil im Einverständnis mit der Gruppeneinstellung als den persönlichen Wünschen adäquat empfunden, angenommen - bei gleichzeitiger Ablehnung der geistigen Urheber.

Eine unüberschaubare Menge künstlerischer Produktion zwingt die jungen Menschen in eine passive Dauerbetrachtung, für die ihr aber Festpunkte

und Richtmaße fehlen. Kritische Betrachtung der Kunst bedeutet aber für den Lehrer, gleichfalls sein Vorverständnis von den Maßstäben der Werkbetrachtung kritisch zu überprüfen; denn "das Erlebnis eines Kunstwerkes kann nicht von der jeweiligen Situation des Erlebenden getrennt werden."(149.)

Es bleibt dabei Aufgabe der Pädagogik, die Kunst in ihrer ganzen Fülle möglichst allen Schülern zugänglich zu machen. Wenn dabei der junge Mensch angehalten wird, selber kritisch zu sehen, so kann das nur bedeuten, daß er die Werke der Kunst nicht einfach als wertvoll hinzunehmen hat, sondern daß ihm die Gründe für deren Wert einsichtig werden müssen. Es wird der Werkbetrachtung in der Schule kaum gelingen, den Schüler so zu rüsten, daß er selbständig Objekte der Kunst verbindlich werten kann. Was er aber erfahren muß, ist, daß es Wertmaßstäbe gibt, um die sich der Betrachter von Kunst mühen muß, wenn er selbst einen Bezugspunkt finden will in dem enormen visuellen Angebot der Gegenwart und dem noch stärkeren der Zukunft.

Der visuelle Bedarf des jungen Menschen, der schon aus seiner biologischen Situation heraus größer ist als der des Erwachsenen, ist heute weitgehend befriedigt, so daß die Werkbetrachtung nicht Konkurrenz aller anderen Bildangebote sein kann oder soll. Ihre Funktion ist es, durch Erweiterung, Mobilisierung, aber auch durch Konkretisierung das sinnliche und geistige Wahrnehmungsvermögen zu aktivieren und damit das Suchen-Lernen nach Maßstäben der künstlerischen Beurteilung zu intendieren. Zwar gibt es keine objektiven Maßstäbe, besonders dann nicht, wenn historische Distanz fehlt, aber es kann doch ein mehr oder weniger großes Maß an "subjektiver Sicherheit", wie Werner Schmalenbach definiert, im Umgang mit der Kunst gelernt werden. (150.)

Für den Pädagogen stellt sich die Frage nach den Auswahlkriterien für die Objekte, die die künstlerische Erkenntnisfähigkeit des Schülers erweitern oder, wenn nötig, verändern. Die Antwort soll wieder Werner Schmalenbach geben, der als Prämisse die "Erfahrung künstlerischer Qualität" oder das Qualitätserlebnis nennt. (151.)

3.1.2 Teilnahme am demokratisierten Kunstgeschehen

Nach der Demokratisierung der Kunst als eine der Dauerauswirkungen der Französischen Revolution blieb und bleibt das Problem der Teilnahme aller Menschen am Erlebnis der Kunst. Dieser Emanzipationsprozeß, der schon lange vor 1789 eingesetzt hatte, aber erst durch die Revolution artikuliert werden konnte, ist primär die Veränderung der Position des Kunstbetrachters. (151a.)

Der mittelalterliche Mensch betrachtete das Kultbild kniend; denn die Skulpturen des Gekreuzigten oder der Madonna waren nach seinem hierarchischen Weltbild Anteil des göttlichen Seins. In der Nachfolge der aristokratischen Kunstepoche des italienischen Quattrocento emanzipiert sich auch am Ende des Mittelalters - als die Realität mehr und mehr erkennbar wird - die Haltung des Menschen gegenüber dem Kunstwerk. Die bürgerliche Epoche von den Niederländern ausgehend über die Romantik bis zum Realismus verringert, parallel mit dem Erkennen, Besitzen und Benutzen der Welt, die Distanz des betrachtenden Menschen zur Kunst. (151b.)

Verändert wird aber nicht der Besitzstatus der Kunstwerke, die zwar qua Museum zum großen Teil sozialisiert sind; dennoch nicht Eigentum aller sind; denn die "dominierende Aneignungsform künstlerischer Hervorbringungen ist immer noch der Erwerb der Verfügungsgewalt über die Werke durch Inbesitznahme. Das heißt, der größte Teil der potentiellen Kunstrezipienten ist von der Rezeption ausgeschlossen oder darauf angewiesen, andere

Rezeptionsformen auszubilden." (152.)

Wenn die Distanzverkürzung zwischen Rezipierenden und dem vorhandenen Kunstwerk über die "technische Reproduzierbarkeit" der Kunst (Benjamin) zum "imaginären Museum" (Malraux) aller Kunst für alle Realität geworden ist, bleibt für die meisten die Begegnung mit dem originalen Kunstwerk nach wie vor an den Besuch seines Standortes gebunden. Dazu bietet auch die technische Produzierbarkeit der Kunst, bei der es keine Originale, sondern nur die Serie gibt, eigentlich keine rechte Alternative. Das Prinzip ist der künstlerische Einfall. Dessen "Wirkung auf die ästhetische Meinungsbildung der Gesellschaft wird multipliziert", stellt Reinhard Pfennig fest. (153.) Ereignet sich aber in Wahrheit nicht viel mehr eine Gewichtsverlagerung in Richtung Konsum? Mit Blick auf die gesellschaftspolitische Situation, d.h. auf die Konsumgesellschaft, soll nach deren Mechanismen "Massenkunst ... in riesiger Auflage" (154.) auf den Markt gebracht werden zu möglichst schnellem Konsum, um ebenso schnell neuer Produktion Platz zu schaffen. Barzon Brock nennt diese heutige Kunstpraxis "Demokratisierungsspielchen", durch die niemand zu verstehender Teilhabe ausgebildet wird. (155.)

Die Aussagen der Kunst, und um die geht es, sind - anders als früher - heute kein selbstverständlicher geistiger oder seelischer Besitz. Allerdings verhindern die treuhänderischen Besitzer der Kunst immer noch vielfach deren intellektuelle und psychische Inbesitznahme durch alle. Die meisten Museen schließen immer noch zu Zeiten, in denen die Masse der Menschen ihre Arbeit erst beendet hat.

Wie aber ist für alle der lebendige Besitz der Kunst - und das heißt die Teilnahme an ihr - zu erreichen? Carlo Schmid sagt: "Bildung ist der einzige Weg dahin." (156.)

Schon direkt nach dem 1. Weltkrieg schlug W. Valentiner ein besonderes "Ressort für Erziehung des Volkes zur Kunst" vor und Paul Zucker forderte die "Einführung einer obligatorischen Kunststunde", allerdings nur für die Oberstufen der höheren Schulen. Weil man glaubte, daß erst im Jugendalter Kunstrezeption möglich sei, sollte die Volkshochschule diese Arbeit für die Masse der Bevölkerung übernehmen mit dem Ziel, ein größeres Publikum zu einem Kunstverständnis zu erziehen, das dem der Kennerschaft entspräche, die der durchschnittliche Konzertbesucher von der Musik hat. (157.) Für Karl Ernst Osthaus stellt sich die Demokratisierung der Kunst gleichfalls als geistige Teilhabe möglichst aller an ihr dar. "Sozial ist es, diesen Zustand anzustreben." (158.)

Werkbetrachtende ästhetische Erziehung wird, wenn sie an emanzipatorisch intendierter Pädagogik orientiert ist, nicht zuerst danach fragen, wie kann dem Schüler dargelegt werden, was Kunst ist, sondern welche Kenntnisse und Fähigkeiten, welche Motive und Haltungen sind für ihn als Subjekt der Gesellschaft für die Kommunikation mit der Kunst notwendig, welche Werke der Kunst sind dazu geeignet und wie kann er an sie herangebracht werden.

Mit dem Postulat nach Teilhabe aller an der Kunst stellt sich zugleich die Frage nach der eventuellen klassenspezifischen Orientiertheit der künstlerischen Produktion oder einer solchen Vermittlung. Das Faktum, daß Kunst immer nur aus der geistigen Situation einer bestimmten Zeit entsteht und für diese Zeit gemacht ist und in dieser Zeit nur von einer kleinen Gruppe Menschen - nämlich der Oberschicht und Teilen der Mittelschicht - verstanden und konsumiert wird, hat vielfach zu der Frage geführt, warum eigentlich die Kunst an die herantragen, die sie ja sowieso nicht wollen? Als Verkürzung der Problemstellung ist deshalb die theoretische Beschäftigung mit der Kunst in der Volksschule - als der Schule der unteren Schichten - fast völlig unterblieben. Man kann zwar in der Literaturgeschichte

nachlesen, daß auch zu Goethes Lebzeiten dessen Werke nicht einmal von 5 000 Menschen gelesen und bestimmt nicht von diesen restlos verstanden wurden, zugleich kann man aber sagen, daß die großartige und vielschichtige mittelalterliche Altarkunst fast ausschließlich von den Bürgern - und zwar von der Masse - ideell und materiell getragen wurde und durchaus nicht elitär war. Andererseits gibt es seit der französischen Revolution das ständige Bemühen, Kunst an alle heranzutragen. Aber die Kunst war eben nicht mehr die Kunst aller.

Wenn man deshalb jetzt dem Begriff Kunst inhaltlich neue Bezugsfelder wie Massenkommunikation, Werbung, Photographie und Comics zuordnen will, ist das sicherlich legitim. Erneute Problemverkürzung wäre gegeben, wenn man aus dem ästhetischen Ansprechen und Erreichen von gesellschaftlichen Einzel- oder Teilgruppen die Irrelevanz dieser ästhetischen Aktivitäten schlösse. Dem ist Brechts überzeugende Argumentation entgegenzustellen: "Demokratisch ist es, den kleinen Kreis der Kenner zu einem großen Kreis der Kenner zu machen." Ob man Brechts Aussage nun marxistisch - als notwendige ästhetische Bewußtmachung für die Veränderung der Gesellschaftsordnung - interpretieren will, oder ob man das Verstehenkönnen von Kunst als einer auf Emanzipation ausgerichteten Pädagogik zugehörig betrachtet, kann eigentlich nur dann diskutiert werden, wenn man der Kunst ausschließlich politische Funktionen zugestehen will und die Vielfalt und Vielgestaltigkeit der Funktionen der Kunst im Leben des Menschen ignoriert.

Kunstverständnis schichtenspezifisch vermitteln zu wollen - für die einen Comics, für die anderen Werke großer Meister -, kann niemals Aufgabe ästhetischer Erziehung sein. Vielmehr sollte die ganze Fülle ästhetischer Schöpfungen von allen, wenn auch von den verschiedensten Ansätzen her, verstanden werden.

3.1.3 Vorbereitung auf die Freizeitgesellschaft

Es ist keine Frage mehr, ob und wann das Phänomen kommt, das in der soziologischen Terminologie als Freizeitgesellschaft definiert wird; vielmehr ist zu fragen, wie die Schule - gleichsam propädeutisch - den jungen Menschen auf diese Faktizität hin rüstet und welche Funktion dabei der ästhetischen Erziehung zukommt.

Um 1860 betrug die durchschnittliche Arbeitszeit 85 Stunden pro Woche, 1971 noch 42,3 und nach Berechnungen, die durch die IG Metall durchgeführt wurden, wäre 1975 bei einer allgemeinen Produktivitätssteigerung von 4,5 Prozent eine wöchentliche Arbeitszeit von 32 Stunden volkswirtschaftlich durchaus realistisch, die bis 1980 auf 19,5 Wochenstunden abgesenkt werden könnte! (159.)

Selbst wenn man die Zeit von 32 Stunden wöchentlicher Arbeit als vorläufig untere anzustrebende und auch erreichbare Grenze ansehen will, stünden 1980 diesen 32 Arbeitsstunden wöchentlich 66 Stunden freie Zeit gegenüber, wenn man rd. 70 Stunden für Essen und Schlafen gleichbleibend einsetzt. Schüler, die augenblicklich in der Sekundarstufe I sind, haben also nach ihrer Berufsausbildung mehr verhaltensbeliebige Zeit als ihnen während ihrer Schulzeit zur Verfügung stand, abgesehen davon, daß sie nach ihrer regulären Unterrichtszeit auch noch Hausaufgaben zu erledigen hatten.

Derartige Zahlen lassen die Frage aufkommen, ob der Mensch für seine Lebensverwirklichung die Arbeit überhaupt braucht? Die Antike hatte eine Antwort auf diese Frage. Nach Auffassung von Sokrates ist nur der ein freier Mann, der nicht im Arbeitsleben steht und deshalb nicht einem Sklaven vergleichbar ist. Frei ist nur, wer σχολή - Muße - hat. (160.) Bei Sokrates steht der Muße die ἀσχολή - Unmuße - gegenüber, womit die Arbeit als Negativum an sich deklassiert ist: " Wir leben in Unmuße, damit

wir Muße haben." (161.) Wenngleich das lateinische otium eher mit Müßiggang als mit Muße übersetzt wird, bleibt dem negotium die negative Determiniertheit der ἀσχολία.

Sicherlich sind antike Muße und heutige Freizeit zwei verschiedene Dinge. Wesentlicher Bestandteil der Muße ist die konkrete Betätigung, die allerdings erheblich mehr noch der Arbeit zugehörig ist. Die menschliche Arbeit wird heute vielfach durch Einzelarbeitsvorgänge in ganz wenige und oft in sich kaum differenzierte Einzeltätigkeiten aufgelöst, so daß Selbstverwirklichung kaum realisierbar ist. Große Bereiche menschlicher Gaben und Möglichkeiten sind durch Arbeit nicht mehr oder nur noch kaum zu verwirklichen. Dazu muß die arbeitsfreie Zeit Raum geben. Allerdings, so glaubt Hermann Gieseke, bleibt "Selbstverwirklichung in der Freizeit ein schöner Schein" (162.); denn die Freizeit ist heute kaum Freiheit. Sie wird nach dem allgemeinen Gesetz der Leistungsgesellschaft praktiziert; d.h. der Leistungsdruck der Arbeit wird auf die Freizeit übertragen. Der homo faber scheint dem homo ludens nur schwer Platz machen zu können. Heißt die Frage im Arbeitsprozeß, was kann ich mehr leisten?, so lautet sie für die Freizeit, was kann ich mir mehr leisten?

Die Folge ist die kommerzialisierte Freizeit. Erheblich schneller als Löhne und Gehälter sind die Ausgaben für die Freizeit gewachsen. Auch hier ist der Zwang zum Status allgemein. Der Mensch ist schon jetzt in seiner Freizeit funktionierender Teil einer hauptsächlich an Profitmaximierung orientierten Unterhaltungs- und Beschäftigungsindustrie, die in zunehmendem Maße von einer kleinen Gruppe verwaltet wird. Die Konfrontation der antiken philosophischen Muße mit moderner industrialisierter Freizeitbeschäftigung ist für die inhaltliche Definition durchaus instruktiv, gestattet aber keine nur-ideologische Interpretation; denn die Teilnahme an kreativer Regeneration in der Antike hatte exklusiv elitären Charakter, von der die Masse der Zeitgenossen aufgrund ihres ökonomischen und sozialen Status ausgeschlossen war. Dagegen ist heute der Terminus Freizeitgesellschaft in quantitativem Sinne durchaus legitim, während an den qualitativen Offerten der Freizeit wiederum nur wenige partizipieren können; die Masse ist nicht auf die Gestaltung ihrer freien Zeit präpariert. Einerseits ist Freizeit für viele lediglich Zeit vertreiben - Vertreiben der zu beliebigem Verhalten freien Zeit - ohne bewußte und konkret-sinnvolle frei gewählte Aktivität; andererseits wird genau in diesem Freiraum die manipulierende Werbung der Freizeitmanager eingesetzt, denen es nicht um Betreuung sondern um Konsum geht. Viktor Beyer fürchtet in der programmierten Freizeitgesellschaft die "Gefahr einer Antikultur" heraufkommen. (163.)

Allerdings geben sich auch die Freizeitunternehmen gern einen kulturellen Anstrich, indem sie den Touristen obligatorisch im Rahmen ihres Reiseprogramms durch ein Museum, eine Kirche oder ein Schloß führen lassen. Dem Geführten liegt im Grunde oft wenig daran, aber da er eine solche Führung mitbezahlt hat, nimmt er auch teil, obwohl normalerweise die allgemeine Freizeitbeschäftigung wenig mit Kultur zu tun hat. Freizeit kann sicher nicht losgelöst von ihren sozialen Bezügen verstanden werden. Die Perfektion geht soweit, daß eine einzige Urlaubsfahrt in gedrängtester Form ein derartiges kulturelles Besichtigungsprogramm enthält, für das frühere Generationen ein ganzes Leben gebraucht hätten. Man muß mit Günter Gall fragen, ob nicht das schnelle Durchschleusen von Massen durch bestimmte besonders renomierte Museen und Kulturstätten den Nebeneffekt steigenden Desinteresses beim einzelnen Besucher bewirkt, für den eine wirkliche Information vor dem originalen Kunstwerk gar nicht gegeben ist. Bezeichnend (164.) ist, daß Führungen dieser Art mehr Anekdoten als Informationen enthalten.

Die Fähigkeit des Menschen zum Widerstand gegen die ständige Werbeflut der kollektivierten Freizeit wird mehr und mehr verringert, wenn er nicht

lernt, objektiv zu analysieren. Hermann Glaser fordert als Äquivalent gegen diese Tendenz den "ästhetischen Staat, der alle Sublimierungsmöglichkeiten, deren eine Freizeitgesellschaft für ihre Humanisierung bedarf, zu schaffen bereit ist." (165.) Er sieht darin etwa einen von der Öffentlichkeit installierten Spiel-Raum für alle, der vornehmlich von der Städteplanung und Architektur zu gewährleisten ist, und zu dessen Realisation die education permanente gehörig sein muß. Ähnlich lautende Postulate, die sicherlich auch ihre Berechtigung haben, kommen seit Jahren aus dem Lager der Gesellschaftswissenschaften. Aber steckt nicht auch in den auf Öffentlichkeit hin angelegten Freizeitkonzeptionen a priori die Gefahr eines Diktates von Fremdbestimmung? In diesem Sinne problematisch ist auch die Freizeitbeschäftigung in der Ganztagsschule, die stets in Gefahr ist, in kollektive Betriebsamkeit umzuschlagen.

Education permanente setzt ihr Erlernen voraus; d.h. Erziehung muß heute Erziehung zum Umgang mit Freizeit sein, in der long life learning konstitutiv ist. Augenblicklich werden Erziehung und Bildung primär produktions- und erfolgsbedingt praktiziert. Das gilt auch für den Unterricht im Fach Kunst. Hier wie in der Pädagogik insgesamt sollte über die Akzentsetzung unserer Bildungsprioritäten nachgedacht werden. Wenn Freizeit den regenerierenden Effekt der Muße haben soll, so muß zunächst ihr "Leerlaufcharakter" abgebaut werden. (166.)

Gleichzeitig damit ist der Gefahr des Kollektivismus durch das Üben von Individualisierung der Freizeit zu begegnen. Der junge Mensch muß bereits in der Schule das Instrumentarium dazu handzuhaben lernen.

Der wissende Umgang mit den Werken der Kunst war von je her Anteil kreativer Muße des Menschen und sollte es bleiben bzw. erneut werden. Hierauf vorzubereiten - und zwar nicht in elitärer Selektion, sondern in der ganzen Breite der Bevölkerung, d.h. konkret alle Schüler aller Schultypen - ist eine der notwendigen Akzentsetzungen, die eine auf Emanzipation konzipierte Schule vorzunehmen hat. Innerhalb der Institution Schule muß hier der Auftrag an die sich um ästhetische Erziehung mühenden Fächer gehen. Das Einüben der Betrachtung künstlerischer Werke in der Schulzeit ist von da her notwendige Vorbereitung auf eine freiheitliche Freizeitgesellschaft.

3.1.4 Hinführung zum Kunstgenuß

Es ist eine allgemein zu beobachtende Tatsache, daß aus der Gruppe beruflich stark engagierter Intellektueller ein relativ großer Prozentsatz - keineswegs beruflich mit Kunst Befaßter - sich in seiner wenigen Freizeit intensivem Kunstgenuß hingibt, sei es im Bereich der Musik, des Theaters oder der bildenden Künste, während gerade die Menschen, die über wesentlich mehr verhaltensbeliebige Zeit verfügen, kaum an dieser Möglichkeit menschlichen Lustgewinns partizipieren. Das bedeutet nicht, daß sie es nicht wollen. Sie können es einfach nicht; denn die Fähigkeit, künstlerische Werke zu genießen, muß gelernt werden, was bei der Gruppe der genannten Intellektuellen offenbar der Fall ist. Oftmals ist die Fähigkeit bereits durch Umwelteinfluß in der Kindheit bzw. Jugendzeit erworben; denn es gibt keinerlei Beweise für eine schichtenspezifische Erblichkeit. In vielen Fällen ist sie aber auch konkretes Ergebnis schulischen Lernens. Gerade in der traditionell bevorzugten Internatsschule erfährt auch heute noch - oder wieder - die Werkbetrachtung eine besondere Pflege.

Die zunächst sicher nicht immer aus eigenem Antrieb, sondern oft trotz anfänglichen Desinteresses im Unterricht gewonnene Fertigkeit in der Betrachtung künstlerischer Objekte ist zur Fähigkeit geworden und hat so eine dauerhafte Sekundärmotivation aufgebaut. Aus der Fähigkeit des Kunstverständnisses hat sich der Wunsch nach Kunstgenuß zum integrierten Persön-

lichkeitsbestandteil stabilisiert. Kunstgenuß ist ebenso wie Freude an mathematischer Tätigkeit im Sinne der Motivationspsychologie durch den Umschlag von Fertigkeiten in Fähigkeiten im Lernprozeß zu erwerben.

Der Terminus Kunstgenuß ist vielen Diskutanten des Faches seit einiger Zeit verdächtig: Sie sehen in ihm einerseits ein Relikt des Kant'schen Prinzips vom "interessenlosen Wohlgefallen", andererseits eine mit dem gesellschaftspolitischen Aktualitätsstreben ihrer didaktischen Konzeptionen unvereinbare Vorstellung. Es ist und bleibt auch weiterhin die Frage, ob Kunst überhaupt dazu fähig ist, die menschliche Gesellschaft zu verändern oder gesellschaftspolitische Probleme zu lösen. Es gibt bislang keinen Beweis, daß sie es kann; während ganz sicher auch heute (noch) die Kunst eine Quelle der Freude und des Wunderns für Geist und Seele des Menschen ist. Es scheint, als sei seit einigen Jahren mit der - sicher auch legitimen - soziologisch angegangenen Interpretation alter Kunstwerke vergessen worden, daß Kunst nicht nur Zeugnis der Vergangenheit ist, sondern ebenso Lust verschafft. Kurt Schwitters hat bereits 1930 eine ebenso treffliche wie aktuelle Aufforderung an jene gerichtet, die alle Bereiche menschlichen Geistes und Erlebens in politische Kategorien umfunktionieren wollen: "Ihr aber, Ihr politischen Menschen von rechts oder links, oder Ihr mittlerer Sorte, oder aus welchem blutigen Heerlager des Geistes Ihr kommen mögt, wenn Ihr eines Tages mal die Politik recht satt habt, oder Euch für einen Abend von Euren Strapazen ausruhen wollt, so kommt zur Kunst, die ohne Tendenz ist, nicht sozial, nicht national, nicht zeitlich gebunden, nicht modisch. Sie kann Euch erquicken und sie wird es gerne tun." (167.)

Erziehung zu ästhetischer Genußfähigkeit soll keineswegs Initiat zu unreflektiertem Genuß sein. Genuß ist nicht Konsum. Konsumieren kann letztlich jeder, genießen nur der Kenner oder der staunend Ergriffene. Es wäre deshalb auch absolut falsch, sich nur auf die formalen Bestände und Zusammenhänge - die bildnerischen Probleme - zu beschränken und den emotionalen und assoziativen Part der Wirkung von Kunstwerken auf den Menschen zu vergessen.

Carlo Schmid berichtet, wie er als Junge zusammen mit seinem Vater das Thermenmuseum in Rom besuchte und wie sie einen alten Mann beobachteten, der mit geschlossenen Augen seine Hände über die Oberfläche des marmornen Leibes der Venus von Kyrene herauf-und heruntertasten ließ. Es war Auguste Rodin. "Dieser Mann "genoß" und erkannte genießend, was er suchte." (168.) Carlo Schmid sagt damit aus, daß dem Genießen wesentlich das Suchen nach Etwas und dessen Erkennen vorgegeben ist, d.h. im Sinne der Motivationspsychologie, daß ein Vorwissen von Kunst da sein muß, und daß die Bestätigung des Gewußten beim Betrachten des künstlerischen Werkes die Intensität des Genusses bestimmt.

Von einem so definierten Kunstgenuß unterscheiden sich grundsätzlich naive und spontane Kunsterlebnisse und deren positive oder negative Reaktionen, die verhältnismäßig leicht mit Hilfe der psychoanalytischen Verdrängungstheorie zu erklären sind. Oft wird ein Kunstwerk als häßlich oder abstoßend empfunden - also ungenießbar -, weil es verdrängte Wünsche wiedererweckt, Angst- und Schuldgefühle neu belebt oder das Erlebnis solcher Gefühle im nachhinein verstärkt. Andererseits gefallen die Werke, die die Welt als eine heile und friedliche vorstellen, die persönliche Sicherheit bedeutet. Nach Arnold Hauser wirkt die Unversehrtheit und Unzerstörbarkeit der dargestellten Welt auf den naiven Betrachter scheinbar problemlösend und verharmlosend. "Das sind die Werke, die man als schön und unvergänglich bezeichnet." (169.) Dieser Vorgang ist der Rationalisierung der Gründe für die eigenen Gefühle und Meinungen vergleichbar; denn auch die positiven und negativen spontanen Reaktionen werden zur Motivation für künstlerische Wertungen.

In der Gefahr, derart zu vereinseitigen, befindet sich Werkbetrachtung immer dann, wenn sich der Lehrer nicht dessen der Unverbindlichkeit seiner Geschmackskriterien bewußt ist. Mit Recht fordert deshalb Hans Giffhorn die Konfrontation der Schüler mit allen künstlerischen Objekten, die Lust verschaffen können. (170.) Wenn dieser Genuß nicht ein unreflektiertes Spontanerlebnis werden oder bleiben soll, muß der Schüler fähig sein, sich kritisch zu distanzieren, um einerseits zugleich mit dem Kunstwerk die Realität im Blickfeld zu behalten und andererseits nicht ausschließlich durch das eigene (erste) Gefühl ein endgültiges determiniertes Werturteil über ein künstlerisches Werk abzugeben, wobei nicht ausgeschlossen sein soll, daß ästhetische Objekte letztlich immer subjektiv gewertet werden. (171.) Fest steht aber, daß jede Wertung auf der Summe der Vorinformationen basiert.

Die Befähigung zum Kunstgenuß ist Teil der Gesamtzielsetzung der Schule, den Schüler zu einem "gebildeten Laien" (Klafki) zu erziehen. In diesem Sinne ist die Feststellung Hausers zu verstehen, daß sich qualitativ gute Kunst an die "Mitglieder einer Kulturgemeinschaft" und nicht an den "natürlichen Menschen" Rousseaus wendet, und daß ihr Verständnis als Prämisse für ihren Genuß an "bildungsmäßige Voraussetzungen geknüpft" ist. (172.)

3.2 Hermeneutisch-kommunikative Funktionsziele werkbetrachtenden Unterrichtes

Entscheidende Funktionen des werkbetrachtenden Unterrichtes liegen im affektiven Anteil des Lernprozesses, der im Sinne der Lernpsychologie als Verhaltensänderung definiert wird. Zwar ist dabei die Effektivität - als die Differenz zwischen Anfangs- und Schlußverhalten - nicht oder nur sehr schwer meßbar. Vielmehr wird durch Fertigkeiten und Fähigkeiten die Realisierung von Stimmungen, Gefühlen und Einstellungen intendiert, deren Bewußtheit sowohl den eigenen affektiven Bereich als auch fremdes Verhalten zu deuten hilft und Kontrollfunktionen und -mechanismen bereitstellt. Werkbetrachtender Unterricht in diesem Verständnis will die "Integration von konkreten Lernerfahrungen in die Totalität des individuellen Erfahrungshorizontes des Lernenden" ermöglichen, also über eine Rezeption mit nur informatorisch-kognitiver oder rein ästhetischer Tendenz hinausgehen und vordringen in die Dimension des persönlichen gefühlsmäßigen Angesprochenseins. (173.) Damit soll eine klare Abgrenzung gegen den Umgang mit Kunst als moralisierendes Element ausgesprochen sein. Abzulehnen sind weiterhin jene Theorien, nach denen Kunstbetrachtung nur rein formalanalytisch betrieben werden soll. So ist nach Schwertfeger primäre Aufgabe der Kunstbetrachtung das Eindringen "in das Rhythmisch-Musische der Form". (174.) Winzinger geht noch weiter, wenn er "philosophische und psychologische Betrachtungen" als Grenzüberschreitungen charakterisiert und stattdessen "reine Kunstbetrachtung" fordert, die die künstlerischen Formprobleme vorallem "durch die unmittelbare Anschauung verständlich zu machen habe." (175.) Auf der gleichen Linie befindet sich Stelzer, der die künstlerischen Objekte durch "gestaltkundliche und morphologische Betrachtung" erschließen will. (176.) Auch Meyers und Otto fordern im wesentlichen zur formalen Analyse im werkbetrachtenden Unterricht auf. (177.)

Das Spektrum der werkbetrachtenden Intentionen ist aber wesentlich breiter als die Verengung einer Betrachtung formaler Bestände des Kunstwerks, die allerdings eine Voraussetzung zu weiterführender Werkbetrachtung ist.

Für einen lernzielorientierten Unterricht ist der Erwerb kognitiver Fähigkeiten, d.h. das Wissen von den formalen Strukturen des Werkes und der transferierende Umgang damit, die Bedingung für reflektierende Interpretation von Objekten der Kunst." (178.) Sicherlich gibt es gerade in der modernen Kunst Bildwerke, die kaum mehr als eine formale Analyse ermög-

lichen. Nach Staguhn können solche Bilder "nur unter ästhetischen Gesichtspunkten interpretiert werden", und ihr Einwirken geschieht entsprechend "auf das zuständliche Befinden im Menschen". (179.)

In einer der neuesten Arbeiten über Bildbetrachtung differenziert Heinrich Waldmann die Stufen des analysierenden und interpretierenden Prozesses der Rezeption und bringt sie in eine logische Reihenfolge, die zugleich den faktischen Ablauf aufzeigt. (18o.) Am Anfang steht das "Betrachten und Ablesen" alles dessen, was man als "das Erfahrbare, die Bildgegenstände, den Inhalt" bezeichnen kann. Paul Zucker hat bereit vor über 5o Jahren als Ergebnis seiner Erfahrungen als Museumsdirektor aufgezeigt, daß ein großer Teil der Arbeiterschaft und diejenigen Menschen, die wenig Gelegenheit zur Kunstbetrachtung haben, niemals über diese Stufe des Rezipierens hinauskommen und auch jedes Bild danach bewerten, ob es vom "Inhalt" oder vom Stoff der Darstellung überhaupt interessiert. (181.)

Dieser ersten Phase folgt die Analyse der formalen und materialen Bestände, die Waldmann als "Bildsprache" zusammenfaßt. Faktoren-analytisches Vorgehen erarbeitet den Vorgang und die Einzelaspekte der"Gestaltwerdung", deren künstlerische Realisation aus der Wahl von Format und Konzeption, aus perspektivischer Behandlung, aus dem Einsatz von Linie, Farbe, Fläche und aus handwerklichen Prozessen erkennbar wird. Leider bleiben auf dieser Ebene der Werkbetrachtung viele Menschen stehen, weil einerseits die Faszination der materiellen Behandlung bereits zu endgültigen Urteilen und Wertungen verleitet, und weil durch die von den Vertretern der formalen Analyse intendierte Betrachtung im Kunstunterricht die eigentliche Interpretation nicht zuließ. Waldmann sagt, daß aber die Analyse nur erst den Blick öffnet "für das Künstlerische, die Bildqualität, die eigenständige, einmalige Leistung". Die produktive Spannung, die aus der analytischen Detailbeobachtung und der Totalbetrachtung des Kunstwerkes entsteht, schafft jene Intensivierung des Sehens, die das Begreifen in Gang setzt. "Die Verbindung von beobachtendem Sehen und Reflexion führt zum Schauen, zur Synthese, die alle Einzelheiten der Gegenstände und Formen in der Einheit des Bildes zusammenfaßt." Schauen ist dabei nicht ein obskurer Vorgang, sondern der über das Sehen hinausgehende Ansatz für Interpretation, die Waldmann als "eine Zusammenschau des Bildwerkes und der geistigen Kräfte, aus denen es erwachsen ist", definiert.

An dieser Stelle wird deutlich, wenngleich von Waldmann nicht eigens expliziert, daß ein wesentlicher Faktor für das Verstehen eines Kunstwerkes das Wissen um den geistesgeschichtlichen Hintergrund ist. Damit ist aber zugleich postuliert, die Kunstwerke auch in ihrem funktionalen Charakter zu sehen. Auch Georg Schmidt stellt - aus kunstwissenschaftlicher Sicht - einer solchen Betrachtungsweise, in der "das Kunstwerk als Funktion im geistigen Haushalt des kunstproduzierenden Individuums und als Funktion im Haushalt der kunstkonsumierenden Gesellschaft" gesehen wird, die rein formale Betrachtung als Inkonsequenz gegenüber. (182.)

Deutende Auseinandersetzung sowohl mit den formalen Beständen des Werkes als auch mit der "Welt-Anschauung des Künstlers" - die gleichsam als dessen personaler Aufbau im geistig-psychischen Bereich zu sehen ist -, "den religiösen, politischen, sozialen und wirtschaftlichen Hintergründen seiner Zeit" führt nach Waldmann "zum Verstehen des Bildes, zur Begegnung mit dem Kunstwerk, zum Kunsterlebnis."

Der Begriff Begegnung entspricht hier dem geisteswissenschaftlichen Begriff der Begegnung, wie ihn Bollnow gebraucht, d.h. die eigene persönliche Realität wird als Berührung mit der im Kunstwerk gegenübertretenden Realität des Künstlers erfahren. (183.) Allerdings sollte Begegnung mit dem Kunstwerk nicht existenzphilosophische Einengung bedeuten, sondern gleichfalls die Dimension der sozialen Kommunikation einschließen.

Auch der Begriff des Erlebnisses bedarf der genauen Bestimmung. Es ist das Verdienst der Reformpädagogik, das Erlebnis als edukativen Faktor gegen die positivistische Überakzentuierung der Wissenschaft in das Schulgeschehen eingebracht zu haben, und damit dem Gefühl oder dem Gemüt des Schülers einen adäquaten Raum gegeben zu haben. Allerdings konnte die Erlebnistheorie nicht die Schule insgesamt bestimmen, weil sie die Gefühlssphäre des Schülers von der Realität nicht sauber zu trennen vermochte, und damit die Notwendigkeit faktischen Wissens verschleierte. Auch heute noch findet sich diese Auffassung von Erlebnis. Peter Ferger schließt aus der die Erinnerung prägenden Kraft des Erlebnisses: "Kenntnis ergibt sich damit nebenher von selbst." (184.) Richtiger dürfte es wohl sein, wenn beim Erlebnis weniger dessen assoziative Wirkung betont wird, und stattdessen die Möglichkeit des Bewußtwerdens von Etwas durch Erleben herausgestellt wird. Staguhn betont, daß der Schüler durch das konkrete anschauliche Werk der Vergangenheit zur Konfrontation der eigenen Gegenwart mit der "völlig anders strukturierten religiösen, geistigen und kulturellen Welt" aufgefordert werde. (185.) Insofern verlangt das Erlebnis mit der Kunst die Reflexion sowohl über die Kunst als auch über die eigene Situation, die damit im guten Sinn fragwürdig geworden ist, weil die kulturellen, geistigen und sozialen Phänomene der eigenen Zeit ihre Absolutheit verlieren. Das Erfahren der unterschiedlichen Situationen des gleichen menschlichen Lebens in Vergangenheit und Gegenwart ist wesentlicher Teil des Kunsterlebens.

3.2.1 Erlernen künstlerisch engagierter Sehfähigkeit

Das Sehen an sich wird nicht in unterrichtlichen Prozessen erlernt. Sehen realisiert sich in sehr vielschichtigen und unterschiedlichen Graden: Vom einfachen Hinsehen (auch Wegsehen) bis hin zu einem Sehen, das Einsicht in die Sinnzusammenhänge ermöglicht. Unterschiedlich ist dabei zugleich auch die Engagiertheit des Sehens, d.h. das jeweils besondere "Verhältnis des Sehenden zum Gesehenen" das sich im Sehen vollzieht. (186.)

Für den werkbetrachtenden Unterricht in der Schule ergibt sich damit das Lernziel, den Schüler zu einem Sehen zu befähigen, dessen Engagement auf die Werke der Kunst gerichtet ist.

Künstlerisch engagierter Sehfähigkeit entspricht ein adäquates Verhalten vor den Werken der bildenden Kunst. Es gibt mehrere zu beobachtende Formen oder Schemata innerhalb des individuellen Verhaltens vor Kunstwerken. Im Vorhergegangenen ist bereits auf das von Paul Zucker beschriebene naive Verhalten eingegangen worden, das zu sehr von assoziativen Kriterien bestimmt wird, um bis zu einem Verständnis des Werkes vordringen zu können. Das Verständnis ist also nicht durch die subjektiv empfundenen ästhetischen Qualitäten bestimmt, sondern weitestgehend durch die Fähigkeit dessen, der es verstehen soll. Wenn Hans Giffhorn für den lernzielorientierten Unterricht im ästhetischen Bereich als ein Globalziel "wissenschaftliche Haltung"fordert, die er definiert als "Fähigkeit und Bereitschaft, sachbezogen zu urteilen und die Verläßlichkeit eigener oder fremder Urteile richtig einzuschätzen", so scheint zumindest die Verläßlichkeit in der Beurteilung für den werkbetrachtenden Unterricht der Sekundarstufe 1 eine stark überhöhte Forderung zu sein, die zudem nur einseitig auf die intellektuelle Leistung fixiert ist. (187.) Freilich soll der künstlerisch engagierten Sehfähigkeit auch das Erlernen von Transfer und Generalisation im Unterrichtsprozeß anteilig sein, wie Giffhorn fordert, ob über ästhetische Phänomene in Richtung auf politologische oder soziologische Erkenntnisse hin übertragen oder generalisiert werden sollen, läßt nach dem wissenschaftlichen Bezug der ästhetischen Erziehung fragen. Die Antwort kann logisch nur lauten: zuständig sind primär die Disziplinen der Kunstwissenschaft!

Nun wäre allerdings ein ausschließlich wissenschaftlich-kunsthistorisches Verhalten für die Schule ebenfalls sehr einseitig, wie Kowalski untersucht, da durch diese Methode des mehr literarisch-historischen Quellenvergleiches die "stets gegenwärtige bildnerische Leistung" vernachlässigt wird. (188.) Aber auch das rein künstlerische Verhalten gegenüber dem Werk ist für die Schule nicht praktikabel, da der Künstler immer nur aus seiner subjektiven Sichtweise als Selbst-Produzierender wertet.

Kowalski schlägt deshalb für die Schule die Form des hermeneutischen Verhaltens vor, deren Vorteil "in der Intensität des Erkenntnisstrebens und seiner Offenheit" liegt. (189.) Zum hermeneutischen Verhalten gehört die bewußte oder unbewußte Ausrichtung geistiger und sinnlicher Kräfte auf das Verstehen des Kunstwerkes, wobei ein bestimmter Methodengebrauch impliziert ist. Voraussetzung für das Verstehen ist der Standort des Betrachters, der zugleich Bezugspunkt für die das Werk betreffenden Aussagen und Kontrollinstanz für das zu Verstehende ist; denn hermeneutische Arbeit geht immer von der Indeterminiertheit des Sinnenbereiches des Artefakts aus. Der erste Schritt des hermeneutischen Verfahrens ist, durch einen "Vorentwurf" die Sinnfrage anzugehen, d.h. das Werk als das so oder so Bestimmte zu "deuten". (190.) Es können mehrere "rivalisierende Vorentwürfe nebeneinander bestehen", da anfänglich eine später als eindeutig erkannte Sinngebung zunächst doppeldeutig gesehen wurde. Es ist also wichtig, sich anfangs vor scheinbarer Selbstverständlichkeit zu hüten. Nach dem anfänglich konzipierten Entwurf wird nun sukzessive - immer über den Standpunkt als Bezugspunkt - das Kunstwerk durch sinnbestimmende Akte determiniert. "Ziel des Verfahrens ist das Erschließen eines Sinngefüges und das gleichzeitige Erschließen des hinter der Darstellung stehenden Bildgefüges." (191.) Geldsetzer nennt diesen Vorgang "Interpretation im engeren Sinne", die abzielt auf "eine vollständige Eingliederung eines Sinngebildes in den Kosmos des Wissens, der seinerseits aus ebensolchen interpretierten Gebilden konstituiert ist." (192.) Das Verstehen ist dabei stets abhängig vom Vorwissen des Betrachters und vom jeweils sich verändernden Wissensstand, der unbewußt in die Wertung mit eingeht und zugleich eine Standortfindung impliziert. "Der Betrachter erfährt sich selbst dabei als der Ausgelegte." (193.)

Nach Kowalski ist das hermeneutische Verhalten besonders geeignet für den werkbetrachtenden Unterricht aus der Sicht der Geisteswissenschaften, obgleich er die Schwierigkeiten bei der Operationalisierung sehr wohl sieht und aufzeigt. Da ist einmal die Kompliziertheit des Verfahrens, die kein gradliniges Erreichen von Lernzielen ermöglicht, weil nicht vom Gewußten zum Erwerb eines bestimmten neuen Wissens vorgegangen werden kann, sondern vielschichtig-konzentrisch gearbeitet werden muß. Zudem ist ständiger Umgang mit der Kunst notwendig - begleitet von kontinuierlichem Wissenserwerb künstlerischer Fakten und künstlerischer Überblicke und unterstützt und getragen von geschichtlichem Bewußtsein, insgesamt also großes Engagement für die Sache der Kunst. Allerdings verschafft diese Art der Sehfähigkeit auch die nachhaltigsten Eindrücke, die stets weiter ergänzbar und vertiefbar sind. Nicht leicht wird auch für den Schüler das Finden der Vorentwürfe sein. Hier ist ein Gefahrenpunkt gegeben, wenn der Lehrer seine Entwürfe zu stark aufzwingt, sei es, wenn die Differenz zwischen dem Entwurf der Schüler und dem des Lehrers zu groß ist, oder wenn die Schüler gar nicht in der Lage sind, konkrete Vorausdeutungen zu entwickeln. Hier wäre die Methode der Provokation adäquat, entwickelt an den Einzelstufen des hermeneutischen Verhaltens.

Vielleicht sollte auch die Dimension des Verstehens einbezogen werden, die als Intuition zu bezeichnen ist. Damit ist nicht das naive Sehen gemeint. Hans Gehring spricht im Gegensatz zum mittelbaren Verstehen, womit er die naturwissenschaftliche Form der Zuordnung von Detailerfahrungen in einen

Kausalnexus bzw. die Reduktion von Einzelphänomenen in bereits bekannte Gesetzmäßigkeiten meint, von unmittelbarem, intuitivem Verstehen der Kunst, das auch von der Einfühlungsphilosophie stark hervorgehoben wird. Er glaubt, daß das intuitive, von Wertgefühlen begleitete Verstehen "alle im Kunstwerk nicht gegebenen Akte ausschließt. (194.)

Wenn der Lehrer es versteht, von diesem intuitiven Verstehen, das nicht identisch ist mit naivem Verhalten, den Schüler zu einem hermeneutischen Verhalten zu führen, wird der Schüler zugleich die Fähigkeit engagierten Sehens im Gesamtbereich der Kunst lernen können.

3.2.2 Umgang mit Methoden der Betrachtung ästhetischer Objekte

Orientierendes Lernen im werkbetrachtenden Unterricht hängt einerseits von der Möglichkeit ab, Informationen aufzunehmen, analysierend zu bewerten und in Denkhandlungen weiter zu verarbeiten, andererseits bedeutet es, Methoden der Betrachtung kennenzulernen, zu erproben und instrumental verfügbar zu haben.

Im Grunde ist Werkbetrachtung ein zugleich ganzheitlicher und analytischer Akt, der gegliedert ist in stufenweise zu vollziehende methodische Einzelschritte. Das gesamte Gebilde ist sehr komplexer Natur und in seiner Ganzheit sicherlich nicht vom Schüler zu erfassen. Klaus Kowalski nennt vier große Gruppen mit vielgegliederter Unterteilung: Erster Eindruck - Wissen - Erkennen - Deuten. (195.)

Der Begriff des ersten Eindrucks am Beginn der Werkbetrachtung ist in der älteren und neueren Literatur allgemein durchgängig anerkannt. Nur selten noch findet man die Vorstellung, daß der Werkbetrachtung eine Einstimmung - etwa in Form eines Gedichtes oder Musikstückes - voranzugehen habe. (196.) Ehmer nennt die Stillbetrachtung, die gleichsam als feierliche Andacht mit Hilfe des Lehrers zuwege gebracht werde, die "potentielle Kitschsituation", die nicht vom Unterrichtsgegenstand herrührt (197.), die aber auch nicht, so muß man Ehmer ergänzen, in den Bereich der (affektiven) Lernziele gehört.

Es ist im vorher Gesagten schon mehrfach festgestellt worden, daß Kunstbetrachtung für viele Menschen beim ersten Eindruck endet, womit die Gefahr der Ausbildung eines naiven Verhaltens gegenüber der Kunst gegeben ist.

Andererseits liegt aber auch in der Situation des ersten Eindrucks und der ersten Aussagen über das vorgestellte Kunstwerk die Möglichkeit für das Betreten der nächsten Stufen im Gesamtgeschehen der Werkbetrachtung. Ferdinand Eckhardt, vom Kunsthistorischen Museum Wien, hat aus seiner Erfahrung zwei weiterführende Möglichkeiten der Auswertung des ersten Eindrucks dargestellt. Einmal ist es die Frage nach dem, was der Betrachter für das Auffallendste, Markanteste, Essentiellste hält, zum zweiten die Frage nach dem persönlichen Gefallen oder Nichtgefallen des Werkes. (198.) Beide Ansätze implizieren Weiterführung der Betrachtung, da die gegebenen Antworten ihrerseits Begründungen verlangen. Auch Dencke schlägt Gefallen oder Nichtgefallen als Frageansatz beim ersten Eindruck vor. (199.)

Einen nicht zu akzeptierenden Weg wählt Friedo Dürr, der bei Bildern mit einem Titel vor der Konfrontation mit dem Werk zunächst den Titel nennt, um durch verbalisierte Assoziationen auf das zu betrachtende Werk vorzubereiten. Dabei mag ja wohl die Phantasie der Schüler herausgefordert worden, das Eigentliche der Betrachtung, das Werk, wird aber leicht zum sekundären Medium für die Phantasieproduktion. (200.)

Interessant ist Max J. Friedländers methodischer Hinweis, ein Bild nicht eine Minute lang zu betrachten, sondern 6 mal 10 Sekunden lang, da das

längere Anstarren "den Eindruck der Besonderheit" nicht mehr ermöglicht. (201.) Wichtig ist sicher die Aufforderung zu mehrfacher Betrachtung. Kurt Badt, der das Stadium des ersten Eindrucks als Vororientierung definiert, gibt diesem methodischen Teil eine konkrete Zielsetzung, wenn er den ersten Eindruck nicht nur an besonders hervorgehobenen Details orientiert sehen will, sondern "die Gliederung des Ganzen" und etwa auffallende Züge der Komposition zu weiterem Bedenken" hinzunehmen möchte. (202.) Zum Erlernen des instrumentalen Methodengebrauchs gehören schon für den ersten Schritt einer methodisch organisierten Werkbetrachtung konkrete Lernziele, die aus den Anregungen Badts durchaus ableitbar sind.

Die zweite methodische Phase - von Kowalski mit "Wissen" bezeichnet - umfaßt den Gesamtkomplex der Information über ein Werk, das heißt die Daten zur Person des Künstlers, des Werkes (Maße, Zustand, Standort, Besitz usw.) sowie die epochale und stilistische Zuordnung. Diese Phase ist im wesentlichen auf Informationsvorgabe angewiesen, sei es durch den Lehrer direkt vor dem Werk oder in der Schule, als vorbereitende Hausaufgabe oder Einzel-, Partner-, Gruppenarbeit der Schüler.

In den Komplex "Wissen" gehört auch das Kennenlernen der ikonographischen Merkmale eines Werkes. Ikonographie ist ein neuer Punkt, von dem aus Überleitung und Weiterführung ansetzen können, da die Ikonographie alter Werke besonders die Fragehaltung der Schüler provoziert und zu hermeneutischem Verhalten führt. Die Plastik einer spätgotischen Anna-Selbdritt-Gruppe - gerade diese Andachtsbilder sind in vielen Gegenden erhalten - ist heute den meisten Schülern unverständlich und muß ikonographisch kommentiert werden. Im Mittelalter hätte jeder Europäer, ob Portogiese, Ungar, Deutscher, Norweger oder Ire, bei der Betrachtung dieser Darstellung selbstverständlich angenommen, daß da die Mutter Anna mit ihrer jungen Tochter Maria und diese wiederum mit ihrem Sohn Jesus abgebildet war, auch wenn er lediglich eine Gruppe dreier unterschiedlich alter Personen sah, aus deren Verhalten zueinander keineswegs der mariologische Hintergrund direkt verständlich war. Ebenso darf angenommen werden, daß der interessierte Betrachter von Renaissancebildwerken mit der Ikonographie etwa des Paris-Urteils ebenso vertraut war wie mit den die Szene begleitenden Dekorationselementen. Die Tatsache, daß der Betrachter zu jedem Kunstwerk das ikonographische Hintergrundwissen selbst mitzubringen hatte, ist heute durchaus nicht mehr selbstverständlich. Vielfach zielt gerade eine der ersten Fragen auf die Ikonographie ab. Durch deren Beantwortung kann der Übergang zum dritten Teil der Betrachtung veranlaßt werden: zum"Erkennen", wie Kowalski diesen breiten und vielseitigen Bereich bezeichnet.

Thema und Titel sind die Ansatzpunkte dieser hauptsächlich aus Beschreibung und Analyse des Bestandes bestehenden Phase der Betrachtung. Die Frage nach der Ikonographie und dem Inhalt eines Werkes gehen dabei oft nebeneinander her oder sind sogar identisch. Ein anderer Ansatzpunkt ist Analyse der technisch-handwerklichen Verfahrensweisen. (203.)

Für die inhaltliche Beschreibung flächiger Bildwerke hat Kurt Badt einen Angang geneigt, den er aus der durchgängigen Ordnung des Bildaufbaus europäischer Malerei ableitet. "Es wird nämlich allgemein der Bildteil links unten ausgebildet als ein Kompositions a n f a n g, die Bildmitte zur E n t w i c k l u n g d e s T h e m a s (oder verschiedener Themen) benutzt, und im normalen Falle der Bildteil rechts als S c h l u ß gestaltet. (204.) Diese Betrachtungsabfolge kann nur als ein praktikables Schema gewertet werden, denn ihre Konditionen - nämlich der Bildaufbau - sind nicht immer so genau gegeben, sondern weichen oft erheblich ab.

Über die Analyse des Bildnerischen gibt es eine Reihe von Arbeiten, die für die Werkbetrachtung in der Schule sehr geeignet sind. Es geht dabei immer um das Erkennen der Disposition von Flächen, Körpern, Raum, Bewe-

gung, Strukturen, Farben und Farbgefügen. Die grundlegende Begriffsbestimmung weist durchweg auf die Theorie von Gustaf Britsch (Das Bildnerische, Strukturanalyse u.ä.) zurück. (2o5.) Die Klett-Schulgalerie, die jeweils 1o Reproduktionen (72 x 57 cm) in Arbeitsreihen für die Werkbetrachtung zusammenfaßt, geht teilweise von thematischen Gesichtspunkten (Porträt, Stilleben, moderne Malerei, moderne amerikanische Malerei), teilweise von bildnerischen Prinzipien (Funktion von Farbe, Linie, Licht, Raum, Körper, Zeichen und Gefüge) aus. Im vorläufigen "Lehrerbegleitheft" bleiben Burkhardt und Bodemeyer hauptsächlich bei der formalen Analyse stehen, der sie die Titel "Zum bildnerischen Sachverhalt" und "Zur Struktur der werkbedingenden Faktoren" geben, und die sie durch die Bestimmung von Lernzielen und methodischen Grundlinien operationalisieren. (2o6)

Unterschiedlich davon geht Heinrich Waldmann vor, der an 24 konkreten Beispielen in epochaler Folge - von der ottonischen Kunst bis zur Gegenwartskunst - den kompositorischen Aufbau, das farbliche Gefüge und die handwerklichen Verfahrensweisen jeweils als "Die künstlerische Gestaltung" zusammenfaßt. (2o7.)

Diese Phase der Betrachtung ist zugleich der Übergang von der Analyse zur "Deutung", der eigentlichen Interpretation der Bildaussage.

Die epochale Gliederung in Waldmanns Arbeit ermöglicht einerseits, Bildbetrachtung kunsthistorisch-exemplarisch zu betreiben und von da her im eigenen regionalen Raum an vorhandenen originalen Werken Transfer des Gelernten zu realisieren, andererseits ermöglicht die konsequente Phasenteilung eine je nach Alter und Übung sich erweiternde Werkbetrachtung von der Analyse bis zur Deutung.

Die in die Phase "Erkennen" (nach Kowalski) gehörende Analyse des Bildnerischen bei körperhaften Kunstwerken umfaßt die Analyse der Ansichten und Oberflächenformen, der Rundungen, Höhlungen und Wölbungen. Statik, Dynamik und Rhythmik sind weitere Kriterien der Formanalyse. Die Analyse der Volumen erbringt die Gesamtform und ihre Richtungen, Anordnungen und Begrenzungen, von denen zugleich Licht- und Schattenwirkungen abhängen. Kowalski geht bei der Betrachtung der Plastik ebenso vor wie bei der Malerei, wiederum mit unterstützenden Beispielen. Interessant ist in seinem Buch die schematische Darstellung zur Bestimmung maximaler Ansichten in historischer Abfolge von 5oo v.Chr. bis jetzt. Dabei wird deutlich, daß die Betrachtung von plastischen Gebilden eigentlich immer vor dem Original stattfinden sollte, da Reproduktionen meist nur eine Ansicht des Werkes zeigen und niemals dessen beabsichtigte Gesamtwirkung erbringen können. (2o8.)

Erheblich stärker als beim flächigen Bildwerk wird bei der Plastik die material-technische Analyse im Vordergrund der Betrachtung stehen, allein schon, weil viele Werke ungefaßt sind, aber auch, weil Tatsache und Vorgang des Fassens verstanden werden sollen. Eine ausgezeichnete - zwar nicht didaktisch aufbereitete - Hilfe gibt Hubert Wilm in seiner Untersuchung der gotischen Holzbildhauerei. (2o9.)

Auch Pawlik und Straßner erarbeiten sehr gründlich den Gesamtbereich der Plastik von der Technik bis hin zu den Entwicklungsformen und der Gestaltung von Farbe und Oberfläche. Leider fehlt hier die Phase der Deutung.

Gute Hilfen für den interpretierenden Teil bietet Fritz Baumgarts zusammenfassendes Werk über die europäische Plastik. Allerdings bleibt bei diesem Buch die didaktische und methodische Erschließung Aufgabe des Lehrers. (21o.)

Stärker als in der Plastik wird die formale Analyse von Gebrauchsgut am Objekt selbst durchzuführen sein, wenn sie zum Verständnis der formalen Bestände führen soll. Der Anteil des erhaltenen historischen Gebrauchs-

gutes ist im allgemeinen sehr groß, so daß von der Seite der Objektauswahl kaum Schwierigkeiten auftreten werden. Kowalski gibt auch hier wiederum mit Beispielen belegte Anregungen. (211.) Auch Pawlik und Straßner analysieren die Gebrauchsform von ihren Zweigen der Herstellung, von Wirkung, Material und Arbeitsweisen, ihren Funktionen und ihren formalen Ausdrucksmöglichkeiten her. (212.)

Das Erfassen formaler Bestände bei der Baubetrachtung scheint zunächst recht einfach und primär ein visueller Akt zu sein. Aber mehr noch als bei Plastik und Gebrauchsgut ist das Räumliche Elementarbestandteil der Architektur. Raum aber kann nicht nur gesehen werden, sondern muß auch begangen, umschritten oder durchmessen werden und muß in seiner Grenze erlebt werden. Baubetrachtung, die sich auf konkrete Werke richtet, wird im photographischen Bild, im Architektenriß oder im Modell nicht in gleicher Form das Verstehen der formalen Fakten ermöglichen, wie am oder im originalen Bauwerk. Dennoch wird der Betrachtung von Architekturen im heimatlichen Bereich die Darbietung von Abbildungen komplexer, elementarer Detailformen, die vielfach in anderen Regionen entstanden sind, meistens vorausgehen. Für den instrumentalen Methodengebrauch bei der Baubetrachtung hat wiederum Kowalski die Grundkriterien aufgestellt. (213.)

Danach ist analytisch nach den Innen- und Außenbeziehungen des Grundrisses zu fragen. Das ist allerdings an Ort und Stelle meist recht schwierig und gehört deshalb in den präparierenden Teil des Unterrichtes, d.h. in den Klassenraum, während die Betrachtung und Begehung die Aufgabe der verstehenden Bestätigung des theoretisch Gelernten haben. Durch diese methodische Gliederung ist auch ein Zugang zur Arbeit des Architekten möglich. Das gleiche gilt für die Anordnung der Baukörper. Dagegen wird die analytische Betrachtung der Fassadengliederung besser am Bauwerk selbst durchgeführt. Kowalski nennt als Kriterien: Begrenzung, Gliederung, Durchbrüche. Hinzuzufügen sind Vor- und Rücksprünge und Materialwechsel. Pawlik und Straßner bringen für den Gesamtkomplex der Architekturbetrachtung wiederum formalanalytische Ansätze. Die Beschreibungen von Material, Konstruktion und Technik stellen wertvolle Hilfen dar. (214.)

Fester Bestandteil des Methodenapparates müßte es sein, von den äußeren formalen Gegebenheiten innere funktionale Raumordnungen zu erschließen, wobei tektonische und dekorative Elemente unterschieden werden sollen.

Wenn Kowalski als letzten Teil des Erkennens die "Synthese des Erkannten" aufführt, so ist dieser Vorgang sicherlich von der Baubetrachtung her auch für den Schüler am leichtesten zu verstehen; denn nirgendwo besser als am Bauwerk lassen sich "Ergebnisse und Einzelanalysen" in einem größeren beziehungsvollen Gesamtzusammenhang erfassen. (215.)

3.2.3 Verstehen der Funktionen der Kunst im Leben des Menschen

Die Analyse der Werkverfahren und Arbeitsmittel, deren sich der Künstler als der materialen Möglichkeiten bildnerischer Prozesse bedient, so wie die Analyse der bildnerischen Mittel, die der Künstler als Form- oder Farbelemente aus seinem künstlerischen Vermögen heraus differenziert oder zuordnet, implizieren bereits inhaltliche Momente des zu betrachtenden Werkes und leiten damit zur dritten Stufe der Werkbetrachtung - der Deutung - über. Diese Dreiteilung in materiale und formale Analyse, denen die abschließende Synthese immanent ist, und Deutung ist allerdings in einer solch scharfen Trennung eine bewußte Konstruktion. In der Realität der Werkbetrachtung werden die sinntragenden Funktionen der materialen und formalen Bestände vielfach schon intuitiv oder aus vorhandener Vorinformation in den analysierenden Vorgang eingebracht.

Kowalski verwendet den Begriff Deutung anstelle von Interpretation und verlangt seine allgemeine Einführung, "um die in allen geisteswissenschaftlichen Disziplinen nicht eindeutige Verwendung von "Interpretation" genauer durchzuführen. In den meisten Fällen wird der Vorgang einer Synthese und einer Deutung zusammengenommen und als Interpretation ausgegeben." (216.) Der Verfasser sieht in der Synthese den die Analyse notwendig abschließenden Teil, der aber noch zur Analyse gehört und nicht selbständig für sich steht, der aber auch nicht der Dimension der Deutung zugeordnet werden sollte. Ebenso wie Kowalski gebraucht Waldmann durchgängig den Begriff Deutung im Anschluß an den analytisch-synthetischen Vorgang der Bildbetrachtung. (217.) Dieser Auffassung schließt sich der Verfasser an.

Das künstlerische Objekt ist für sich vonvornherein fast immer deutungsbedürftig - aber auch deutungswürdig. Seine Frag-Würdigkeit resultiert kaum daraus, daß es eindeutig und damit sofort klar verständlich ist, sondern daraus, daß es mehrdeutig, manchmal sogar vieldeutig ist. Zwar basieren alle ausdeutenden Bemühungen auf sensorischen Wahrnehmungsvorgängen, aber gerade die Betrachtung von Kunstwerken, die ihrem ursprünglichen Zweck entfremdet sind, führte die Kunstwissenschaft zu der Erkenntnis, daß es nicht allein die optischen und haptischen Bestände sind, die ein Kunstwerk ausmachen. (218.)

Der analytische Anteil der Werkbetrachtung ist primär objektbezogen und wird bei gleichen Prämissen stets gleiche Ergebnisse bringen. Deutung hingegen ist viel stärker eine persönliche Aussage des Betrachtenden. Damit wird sie nicht zu einem 'Willkürlichen Akt phantasievollen Fabulierens über das Werk" (219.); denn das subjektive Auffassen darf und kann nicht abgehen von den objektiven Ergebnissen des analytischen Erfassens, wohl aber über sie hinausgehen. Das Niveau der Reflexion des Einzelnen wird bestimmt durch Vorinformation und Übung, aber auch durch Engagement. Hinzu kommt noch das persönliche Angesprochensein, das die Intention der Deutung wesentlich beeinflußt. Dieser existentiale Bezug zwischen Betrachtendem und Kunstwerk ist der objektivierbare Anteil der Deutung, der allerdings wohl auch nicht lernbar ist. (22o.)

Deutung künstlerischer Objekte geschieht nie unabhängig von der situativen Zeitgebundenheit des Betrachtenden, die seine durchaus individuelle Disposition weitgehend beeinflußt und ihn leicht in eine (unbewußt) ideologische Ausgangsposition bringt. Wenn Deutung aber abhängig ist von zeitgeistiger Bindung, ist sie gleichfalls historisch bedingt. Das Kunstwerk wächst damit neben seiner ursprünglichen materiellen und ideellen Substanz auch noch unterschiedliche Bedeutung aus der Geschichte zu, die als Vorinformation bei der Deutung mitbestimmend wirkt.

Die Vielschichtigkeit der Faktoren, die den individuellen Ansatz ausmachen, zwingt Burkhardt und Bodemeyer dazu, die Deutung "unter den rekonstruierten Bedingungen der Ursprungssituation zu modifizieren." (221.) Entscheidend für die Bestimmung der Ursprungssituation der Kunst ist die Frage nach ihrer Funktion in dieser Situation. Die Frage nach der Bedeutung jedes einzelnen Kunstwerkes für seinen Produzenten, seine Auftraggeber, aber auch für seine Zeitgenossen erschließt eine Vielzahl von Eigentümlichkeiten des Werkes und führt direkt in die Mitte der hermeneutischen Kommunikation. Mit dem Wissen um die jeweilige eigenständige oder zugeordnete Funktion eines Werkes verliert der Betrachtende das Gefühl, etwas "Fremdem", "Andersartigem" gegenüberzustehen. Das zu betrachtende Werk wird damit "ein Faktum, das uns informiert über das, was rechtens interessiert, über das, was es außerhalb unserer Existenz "auch" noch gibt, das uns die Chance bietet, uns vor einem geistigen Relief zu erkennen und zu klären, uns selbst ein Bild zu bilden". (222.)

Das Wissen von den "Funktionen der Kunst im Leben des Menschen" (223.) zeigt aber auf, wie verschiedenartig diese Funktionen im Abstand von Zeit und Raum sein können, etwa bei einem Vergleich romanischer und barocker oder südamerikanischer und mitteleuropäischer Kunst.

In zwölf Einzelbedeutungen hat Heinrich Waldmann die Gesamtfunktion der Kunst für den Menschen gegliedert, deren formaler Ausdruck sich zwar in der Geschichte wandelt, die aber dennoch grundlegend sind für die Ausdeutung künstlerischer Werke:

1. Das Bild als Magie
2. Das Bild als Mittel der Gottesbegegnung
3. Das Bild als Darstellung der Macht
4. Das Bild als Mittel der Verleihung von Dauer
5. Das Bild als Mitteilung
6. Das Bild als Mittel der Werbung
7. Das Bild als Mittel der Bewältigung der Welt
8. Das Bild als Mittel der Belehrung, Erziehung und Bildung
9. Das Bild als Dekoration
10. Das Bild als Darstellung des Schönen
11. Das Bild als Mittel der Unterhaltung
12. Das Bild als Erotikon.

Jede dieser Grundbedeutungen ist eingelagert in ein komplexes Bezugssystem, das nicht nur ästhetische und anthropologische Faktoren aufweist, sondern in sich selbst ein eigenes Beziehungsfeld von psychologischen, soziologischen, religiösen, historischen, ideologischen und politischen Komponenten unterhält. Je nachdem die Komponenten dieses Bezugssystems angesetzt, eingesetzt oder im System selbst gedeutet werden bzw. das System selbst deuten, verändert sich die Wertung der Einzelfunktionen - damit aber auch zugleich die Funktion der Kunst für das menschliche Leben.

Im Erkennen der Funktionen wird evident, daß Kunst die Zeit spiegelt, sie aber nicht prägt. Will der Betrachter also die Kunst aus einer Zeit verstehen, muß er die Zeit verstehen. Umgekehrt wird er aber aus der Kunst auch die Zeit verstehen. Hat aber auch das moderne Kunstwerk eine dieser Funktionen oder vielleicht allesamt? Wenn die Funktion auch nicht so direkt "zweckbedingt" ist wie in der mittelalterlichen Kunst und auch nicht aufs erste erkennbar, so ist sie in unserer psychologischen und physischen Existenz begründet, wobei Funktion sicher weiter und freier verstanden werden muß, als das für das Mittelalter gilt.

Zum eigentlichen Funktionieren des Kunstwerkes gehört der Betrachter als "zweite Hälfte der Kunst". (223a.) Der Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter beginnt nicht erst in unserer Zeit, in der die Artefakten für eine multizierbare Produktion bzw. Reproduktion konzipiert werden, wovon sich die Akteure ein Kontinuum an visueller Kommunikation erhoffen. Vielmehr ist seit der nachmagischen Zeit der Mensch der Adressat aller Kunst, mag es sich um "die fragende Griechenlands, die betende des Mittelalters, die humanistische der Renaissance" handeln. (224.) Die Wirkung bzw. Wirksamkeit der Kunst lag und liegt im Dialog mit dem Menschen, der auf das Werk zugeht, der es schaut. Selbst das mittelalterliche Gnadenbild hatte keine Wirkung in sich wie das Bild in magischer Zeit, es bedurfte dazu des schauenden Pilgers. Das Werk des Künstlers hat ohne den Schauenden keine Funktion, es bleibt unvollendet - ein Faktum, das evident wird in der Unfruchtbarkeit der L'art pour l'art-Ideen.

Hartmut von Hentig sieht einen ethymologischen Zusammenhang zwischen den Wörtern schauen und schön. (225.) Die Kunst ist nach seiner Auffassung "die Erforschung der komplexen und gewaltigen Wirkung Schönheit", denn die Schönheit hat nicht Erscheinungen und Wirkungen, sondern "die Wirkung

selbst ist das Schöne", vergleichbar mit "der Trauer, der Angst oder der Hoffnung". (226.) Damit erkennt von Hentig das Schöne, als sinnenhaft erfahrbare Wirkung, eindeutig als ein Funktionselement der Kunst an - eine Haltung, die heute bei Teilen der Fachdidaktik, für die Kunst nur noch gesellschaftliche Funktion hat, Ablehnung und Widerstand erfährt. Die Wirkung der Kunst ist gleichsam das Resultat der Kommunikation zwischen dem Werk und dem Schauenden. "Denn die Kunst ist nicht das Werk, sondern die an ihm vollzogenen und provozierten Akte, das betroffene Gemüt, das veränderte Bewußtsein." (227.)

In keinem anderen Gebiet künstlerischen Schaffens ist die geistige, psychische und physische Teilhabe des Menschen an der Realisierung der Wirkung des Kunstwerkes so groß und so notwendig wie in der Baukunst. Die Korrelation von Architektur und Mensch geht über Auftrag und Funktion hinaus und berührt direkt (etwa bei der Bauherrschaft des Barock) die künstlerische Entwicklung. Anton Henze gibt dem Bauwerk konkrete soziale und evolutionäre Funktionen; denn es "fixiert die menschlichen Verhältnisse, gemeinschaftlichen Grundbildungen und Ordnungen und hilft ihnen, sich immer wieder zu erneuern und zu verwirklichen." (228.)

Schwieriger als bei aller flächigen und plastischen Kunst, in deren Werken ebenfalls alle menschlichen, alle geistigen Qualitäten mit Notwendigkeit eingeschlossen sind, ist das Erfahren des Künstlerischen in der Architektur. Oftmals müssen die zu deutenden architektonischen - nicht die dekorativen - Artefakten regelrecht "neu" gefunden werden, da das Bauwerk als solches - auch in seinen Details - meistens nicht als Kunstwerk begriffen wird. Das gilt besonders für die den Betrachter ständig umgebende Architektur, deren Funktionalität ihn hindert, sie als Kunstwerk zu sehen. Eine rein historische, epochal analysierende Betrachtungsweise erreicht noch nicht die ganze Breite der Funktionen, die die Architektur im Leben des Menschen hat, sondern nur die historische Bedingtheit, und ist damit auf den Stil eingeschränkt. Das Künstlerische in der Architektur ist - wie in jedem Kunstwerk - kein Absolutes, sondern sehr wohl aus historischen Bedingungen gewachsen. Zu erkennen ist es aber hauptsächlich am Merkmal der Qualität, die über stilistischer Reinheit oder Vergleichbarkeit steht. Johannes Pawlik stellt der Architekturbetrachtung die Aufgabe, "die künstlerischen Werte offenkundig mit und an dem herauszustellen, was wir Gefügezusammenhang oder Ganzheit nennen, und auch auf das Maß an Gestaltetheit hinzuweisen." (229.)

Wenn man ein Gebäude als eine Integration von Räumen und sie umgebender plastischer Masse auffaßt, so bedingen beide Faktoren einander so sehr, daß der Raum erst durch die umgebende Plastik Form und Gestalt erhält oder durch ihr Eindringen in ihn Gliederung, Spannung und Rhythmik erfährt, während der Raum die Plastik formt und dadurch aus ungestalteten Massen gestaltete Begrenzungen schafft. Zum Erkennen der künstlerischen Werte in der Architektur sagt A. E. Brinkmann: "Das beste Bauwerk wird immer das raumplastisch innigst ineinander verzahnte sein, wo Plastik und Raum sich gegenseitig unfehlbar bedingen." (230.)

Deutung der Kunst ist letztlich immer Deutung des Menschen, des Einzelnen in seiner Ganzheit und der ganzen Menschheit und ist Deutung der Welt, in der sich Menschen entfalten. So sind für Carlo Schmid die Werke der Kunst ein "Spektrum dessen, was der Mensch von sich selber und der Welt zu sehen vermocht hat". (231.)

3.3 Erwerb kognitiver Fähigkeiten durch instrumentell-informatorische Lernprozesse

Unter dem Einfluß verhaltensorientierter Lerntheorien erfährt das unterrichtliche Geschehen der Schule allgemein ein Abrücken von der Theorie der Bildung, der Bildungsziele und der Bildungsinhalte, die vornehmlich von Klafki (in der Nachfolge Wenigers) vertreten wird und die lange Zeit, und bis auf Ausnahmen auch heute noch, richtungsweisend für die Lehrplangestaltung war. An die Stelle der bildungstheoretischen tritt die lerntheoretische Didaktik oder es ereignet sich, wie Gunter Otto formuliert, ein Wechsel von "der Didaktik der Lehrpläne zur Didaktik der Lehrplanung." (232.) Planbarkeit des Unterrichts verlangt eine "Reduktion idealistischer Vorstellungen auf eine realistisch-pragmatische Basis". (233.) Diese Basis wird gebildet durch die Formulierung eindeutiger und klarer Lernziele, die nicht nur allgemein umschreiben, sondern konkrete Angaben zur Veränderung des Verhaltens machen. Damit ist die Operationalisierung der Lernziele gemeint, d.h. die Bereitstellung von Möglichkeiten zur Verifizierung des Gelernten. (234.)

Operationalisierte Lernziele implizieren im Gegensatz zu Stoffbeschreibungen, die keine konkreten Lernanforderungen nennen, zugleich den Lernweg und damit die einzelnen Lernschritte und deren Organisation. Allerdings muß der planende Lehrer selbst "die Entscheidung über die Lernart (Lernprozeß) lernzielorientiert treffen", während beim Programmierten Unterricht auch der Prozeß Teil des Unterrichtsprogramms und damit Aufgabe des Programmplaners ist. (235.)

Da beim lernzielstrukturierten Unterricht alle unterrichtlichen Elemente in einem interdependenten Verhältnis zueinander stehen, erfolgt die Bestimmung der Unterrichtsinhalte als Zuordnung zu den Lernzielen. Die lernzieladäquate Inhaltsauswahl soll zum Erreichen der angestrebten Ziele beitragen. Kriterium ist die Zugänglichkeit für die Schüler, d.h. die Frage nach Motivation und Entsprechung des Leistungsniveaus.

Lernziele, Inhalte und Lernprozesse bestimmen ebenfalls die Auswahl und Angemessenheit der Themen zu den Einzellernschritten. Die vorherige exakte Festlegung über Art, Form und Umfang der einzusetzenden Medien und Demonstrationen ist ebenso wie die Wahl von Aktions- und Sozialformen Bestandteil integrierender Unterrichtsplanung, bei der alle Faktoren insgesamt und in Relation zueinander lernökonomisch zugemessen werden sollen.

Den Abschluß lernzielorientierter Unterrichtsprozesse bildet die Kontrolle der Verhaltensänderung, d.h. die durch den Lernprozeß entstandene überprüfbare Differenz zwischen Eingangs- und Endverhalten des Lernenden.

3.3.1 Lernzielorientierter Unterricht und Lernzielkatalog für die Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich

Über die allgemeinen Ziele des werkbetrachtenden Kunstunterrichtes hinaus lassen sich im kognitiven Bereich der Stufen Wissen und Verstehen (236.) aufgrund der materialen und formalen Bestände an Kunstwerken spezielle Lernziele konkretisieren.

Der Erwerb kunsthistorischer Kenntnisse und bildnerischer Begriffe läßt sich ebenfalls operationalisierten Lernzielen zuordnen. Entscheidungskriterium für die Bestimmung spezifischer Lernziele ist das Vorwissen des Schülers. Für den im heimatlichen Bereich zu planenden werkbetrachtenden Unterricht in der Sekundarstufe I, der - epochal konzipiert - exemplarisch an originalen künstlerischen Objekten realisiert wird, sollten die Lernziele zwar nach künstlerischen Sparten differenziert werden, aber zugleich auf die kunsthistorische Gliederung hin angelegt werden und sich

grundsätzlich an den Aussagen der kunstwissenschaftlichen Disziplinen orientieren. Dadurch wird die Integration in die wissenschaftlich ausgewiesene Gesamtzielgebung der Werkbetrachtung im Rahmen der ästhetischen Erziehung begründbar und gewährleistet.

In dem unten vorgeschlagenen Lernzielkatalog für die Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich sind primär kognitive Ziele der Gebiete Orientierung - Information - Wissen aufgeführt. Viele dieser Ziele sind so angelegt, daß sie zugleich auf Transfer ausgerichtet sind. Ziele mit Transfererwartung sollen immer im Zentrum eines Lernprozesses stehen. Auch für die Werkbetrachtung gilt die grundlegende Forderung von Corell und Schwarze: "Damit es zu einem positiven Transfer kommt, sollten die identischen Elemente in verschiedenen Lernprozessen besonders herausgestellt werden. " (237.) Bestimmte stilistische Formelemente lassen sich mehrfach an den verschiedensten Objekten der einzelnen künstlerischen Sparten aufzeigen, so daß ein Transfer des Gewußten in die unterschiedlichsten Situationen möglich ist, aus denen heraus eine Generalisierung erfolgen kann. Durch die regelmäßige Einbeziehung von Transferübungen in die Lernzieldefinition des werkbetrachtenden Unterrichts können im Verlauf der sechs Jahre in der Sekundarstufe I die wesentlichen künstlerischen Gestaltungen in epochalem Ablauf exemplarisch angesprochen, analysiert und gedeutet werden, so daß der Schüler eine relative Sicherheit im Umgang mit dem kunsthistorischen Formenapparat erhält.

Bei dem nachfolgend aufgestellten Lernzielvorschlag für die Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich wechseln formale und materiale bildnerische Sachverhalte mit kunsthistorischen Kenntnissen und fachlichen Termini als Einzelziele, denen jeweils ein - in nahezu jedem heimatlichen Bereich vorhandenes - künstlerisches Objekt als adäquater Inhalt zugeordnet wurde.

Lernziele im Bereich der Romanik

Darstellen der romanischen Rundbogenkonstruktion in Form einer einfachen Strichskizze.

Erklären des romanischen Säulenaufbaues: Basis, Schaft, Kapitell.

Benennen der Unterschiede von Würfelkapitell und Kelchblockkapitell.

Auftragen einer grundrißlichen Strichskizze des romanischen Stufenportals.

Wissen und Erklären der Begriffe: Langhaus, Zentralbau, einschiffig, mehrschiffig.

Schematische Darstellung des basilikalen Querschnitts in Form einer Strichskizze.

Beschreiben der Flachrelieftechnik am Beispiel romanischer Taufsteine oder Schmuckkapitelle.

Kennenlernen der graphischen Funktion der Linie als allseitige Umgrenzung in der frühmittelalterlichen Buchmalerei.

Finden der Linearumgrenzung und Entdecken des additiven Aufbaues der romanischen Wandmalerei.

Auffinden des Quantitätskontrastes (nach Itten) bei der Farbgebung romanischer Wandbilder (bzw. Buchmalerei).

Unterscheiden zwischen Plastik und Skulptur bei romanischem Bronzeguß und frühmittelalterlichem Andachtsbild.

Lernziele im Bereich der Gotik

Skizzenhafte Darstellung der Konstruktionsunterschiede von Rundbogen und Spitzbogen.

Schematische zeichnerische Unterscheidung der Querschiffe einer Hallenkirche und einer hochschiffigen Anlage.

Kennen verschiedener Maßwerkbezeichnungen: Dreipaß, Vierpaß usw., Fischblasen.

Wissen der Begriffe: Fiale, Kreuzblume, Krabbe, Wimperg.

Finden gotischer Architekturornamente (Fiale, Kreuzblume, Winperg) an Sakramentshäusern bzw. -nischen.

Darstellung der Anordnung von Gewölberippen mit Schlußsteinen als skizzierte Deckenuntersicht.

Aufzeichnen und Benennen der Dienste an einem Bündelpfeilerquerschnitt, bei gegebener Querschnittskizze.

Feststellen der Seitenzahl einer nach Achteln gemessenen gotischen Chorform, z.B. 5/8 Chor.

Erkennen gotischer Ornamentformen an: Taufbecken, Kanzeln, Gestühl u.ä.

Unterscheiden zwischen gebundener und freier Plastik der Gotik.

Feststellen der Ansichtsflächen bei hochgotischer Figurenplastik.

Kennen der Begriffe Höhlung und Wölbung und Darlegen an Skulpturen des weichen Stils.

Erkennen des statischen Aufbaus gotischer Einzelfiguren und Beschreiben der Funktion von Standbein und Spielbein.

Erklären des Begriffs Rhythmik am Faltenfall spätgotischer Figurenplastik.

Beschreiben der technischen Vorgänge beim Skulpieren aus Holz.

Feststellen der Ansichtsflächen rundplastischer Andachtsbilder.

Beschreiben der technischen Vorgänge von Fassen und Vergolden.

Erklären des Aufbaues und der Teile eines Retabelaltars.

Finden und Nennen gleicher geometrischer und floraler Ornamente an geschnitztem Gesprenge und gemeißelten Kapitellen.

Erkennen von Binnenzeichnungen an mittelalterlichen Wandgemälden.

Beschreiben der technischen Vorgänge bei der Fresko- und Seccomalerei.

Erklären des Begriffs Hell-Dunkel-Kontrast (nach Itten) bei gotischen Glasfenstern.

Beschreiben der technischen Vorgänge bei der Glasmalerei.

Finden von Format und grundlegendem Bildaufbau beim Mittelbild eines gotischen Retabelaltars.

Unterscheiden von Symbolfarbe und Lokalfarbe beim gotischen Altarbild.

Beschreiben der technischen Vorgänge des Goldpunzierens.

Auffinden von Simultankontrasten und Komplementärkontrasten (nach Itten) auf einem gotischen Tafelbild.

Benennen der eingesetzten Mittel (Schwarz-Weiß-Kontrast, Formkontrast, Größenkontrast, Dichtekontrast, Richtungskontrast - Formzusammenhang - schwellende und formbegleitende Strukturen) bei spätgotischer Druckgraphik.

Unterscheiden der Arbeitsweisen von Holzschnitt, Kupferstich, Radierung; Erläutern am Beispiel spätgotischer Graphiken.

Benennen der Ornamente spätgotischer Möbelfüllungen (Maßwerk, Bandwerk, Laubwerk, Faltwerk) und Zuordnen zu bekannten gotischen Architekturelementen.

Erklären der Funktionen von Möbeln und Geräten auf einem spätgotischen Tafelbild.

Auffinden bekannter gotischer Ornamente an Ritterrüstungen und Waffen.

Beschreiben der technischen Vorgänge des Schmiedens (Spleißen, Drehen, Nuten).

Lernziele im Bereich der Renaissance.

Benennen der unterschiedlichen Merkmale an Fenstern der Gotik und der Renaissance.

Wissen und Erklären der Begriffe: jonische und korinthische Säule, Architrav, Gesims, Zahnleiste, Ädikula, Obelisk, Rollwerk, Beschlagwerk.

Auffinden der vorgenannten Architekturelemente der Renaissance an einem zeitgenössischen Epitaph.

Vergleich von Epitaphaufbau und Gestaltung der Fassade eines Renaissancehauses.

Erkennen von bekannten und Finden von weiteren Renaissanceornamenten (Hermen, Karyatiden, heraldische Elemente).

Beschreiben der technischen Vorgänge beim holzgeschnitzten Flachrelief.

Aufzeigen des unterscheidbaren "Neuen" am Renaissanceporträt.

Finden von Fluchtlinien, Fluchtpunkt und Horizont in einer szenischen Darstellung der Renaissance (Graphik, Gemälde, Relief).

Erklären, was in der Renaissance "wiedergeboren" wird.

Lernziele im Bereich des Barock

Aufzeichnen der Vor- und Rücksprünge sowie der Kurvung einer Barockfassade bzw. eines kleinen Baukörpers (Kapelle, Pavillon o.ä.) als Grundrißskizze in Strichmanier.

Kennen der Begriffe Kartuche, Muschel, Rocaille, Putto, Knorpelwerk, Gesimsverkröpfung.

Finden der vorgenannten Ornamente an einem Barockaltar.

Unterscheiden und Abgrenzen der Arbeiten des Tischlers, Bildhauers, Stukkateurs und Malers in einem barocken Innenraum.

Aufzeigen der Übergänge von Plastik und Malerei bei einer barocken Deckenausbildung.

Beschreiben der technischen Vorgänge des Stukkens.

Auffinden der größten Richtungsunterschiede bei barocken Schnitzfiguren.

Benennen der formalen Elemente, die die Dynamik einer Figurengruppe des Barock bewirken.

Auffinden des Hell-Dunkel-Kontrastes und des Kalt-Warm-Kontrastes (nach Itten) an einem religiösen Barockbild.

Auffinden des Qualitätskontrastes (nach Itten) an einem Bild höfischer Geselligkeit des 18. Jhs.

Beschreiben der technischen Vorgänge lasierender Ölmalerei an einem Landschaftsbild oder Stilleben des Barock.

Erklären der Formen barocker Möbel und ihres Verwendungszweckes.

Skizzenhaftes Aufzeichnen eines Horizontalschnittes durch einen Barockschrank - Vergleich mit der Grundrißskizze der Barockfassade.

Benennen bekannter Ornamente an barocken Möbelstücken.

Unterscheiden von konstruktiven und dekorativen Elementen an einem Rokoko-Konsoltisch.

Finden und Benennen von Formen und Dekor des Barock an Porzellanen.

Beschreiben der technischen Vorgänge des Töpferns am Beispiel von Bartmann und Humpen.

Nennen von Motiven auf Fliesen aus Holland.

Untersuchen einer ländlichen Tracht nach den Merkmalen: Gesamtform, Zubehör, Verzierung, Schmuck, Farben, Materialien, Zubehör.

Beschreiben der technischen Vorgänge des Blaudruckens.

Lernziele im Bereich des Klassizismus

Finden von Formen, die aus früheren Epochen bekannt sind, an einer klassizistischen Gebäudefassade.

Benennen von Formen (bekannte Details) und Funktion des als Sekretär bezeichneten Möbels.

Lernziele im Bereich des 19. und 20. Jahrhunderts

Finden der Elemente der Tiefenstaffelung bei einem romantischen Landschaftsbild.

Skizzenhafte Darstellung der Personengruppierung eines Familienbildes aus dem Biedermeier.

Beschreiben von Formen einzelner Biedermeiermöbel und ihrer Anordnung im Raum.

Beschreiben der technischen Vorgänge bei der Intarsienarbeit.

Finden des kompositorischen Aufbaues eines Historienbildes.

Analysieren der Erscheinungsfarben eines impressionistischen Landschaftsbildes.

Finden spezifischer Ornamente und Formen an einem Jugendstilzimmer.

Bestimmen von Form- und Farbgefügen als Ausdrucksmöglichkeit bei einem expressionistischen Landschaftsbild.

Kennen der Begriffe Textur und Struktur in der Maltechnik.

Benennen von Farbe-an-sich-Kontrasten (nach Itten) auf konstruktiven und informellen Bildern.

Beschreiben des Begriffes paint-action und deren Realisation.

Skizzenmäßiges Aufzeichnen von Ansichten gegenwärtiger Architekturelemente: Raster, Zellen, Waben, Zelte, Bänder, Schichten.

Beschreiben der Materialien und technischen Vorgänge der Skelettbauweise.

Benennen der Gestaltungsmittel: Flächen, Buckeln, Kanten, Grate an einer modernen Bronzeplastik.

Beschreiben der technischen Vorgänge beim Bronzeguß.

Auffinden und Beschreiben von Bildzeichen und Informationen verschiedener Plakate.

Finden von Pop-Elementen bei Schaufensterdekorationen.

Kennen des Begriffs Design, Erläutern am Beispiel eines Sportwagens; Beschreiben der technischen Vorgänge beim Gießharz-Verfahren.

3.3.2 Grenzen der Effizienzkontrolle

Es ist oftmals sehr schwierig, bei komplexen Lernzielen des kognitiven Bereiches - etwa der Dimension Transfer oder Kreativität - die detaillierte Beschreibung bis auf Feinzielniveau zu erreichen und entsprechend zu kontrollieren. Dieter Hentschel hält es für wichtig, auch solche Ziele mit in die Unterrichtsplanung einzuarbeiten. "Das Unvermögen, bestimmte Ziele zu operationalisieren, darf nicht dazu führen, das diese Lernziele eliminiert werden". (238.)

Eine empirische Untersuchung zur Effektivitätskontrolle im werkbetrachtenden Unterricht hat Folkert Doedens durchgeführt. Dabei sind Lernziele formuliert worden, "die einer empirischen Kontrolle unterzogen werden können, denn sie enthalten eine exakte Bestimmung des intendierten Endverhaltens (Kenntnis der Strukturprinzipien, Streuung, Reihung, Ballung, Stufung, Parallelismus und Kontrast) und der Bedingungen, unter denen dies Verhalten nachgewiesen werden muß". (239.) Die Testverfahren der Effektivitätskontrolle am Ende des Lernprozesses erbrachten die meßbare Differenz zwischen Eingangs- und Endverhalten. Nach Doedens eigener Feststellung ist aber die exakte Operationalisierung nur da möglich, wo sensorische Erfahrungen an "relativ intersubjektiv verfügbaren Sachverhalten" gewonnen werden können, d.h. bei der Analyse formaler und materialer Bestände. "Der Gehalt der existentialen Dimension entspricht kommunikativen Erfahrungen." (240.)

Wenn im vorigen Kapitel festgestellt wurde, daß die Stufe der Deutung der eminenteste Teil der Werkbetrachtung ist, und daß dieser Teil sich kaum empirischer Analyse erschließt, so ist einleuchtend, daß Lernziele aus diesem Bereich nicht voll operationalisierbar sind. Nach Hentschel bleibt es vorerst fraglich, ob "affektive Lernziele als Endverhalten, das kontrollierbar wird, überhaupt beschreibbar sein werden". (241.) Über eine solche Effizienz im engeren Sinne, bei der das operationalisierte Lernziel durch direkte Kontrolle überprüfbar ist, geht Effizienz im weiteren Sinne hinaus. Niggemann konkretisiert diese Art der Effizienz als "Auswirkungen der erreichten Lernendlage auf Nebengebiete" und beim Lernprozeß direkt als "hohen Mitsteuerungsanteil der Lernenden." (242.)

In diesem Sinne wird Effizienz evident als kreatives Verhalten der Schüler. Wenn man auf einige von Gisela Ulmann aufgezeigte Momente kreativen Verhaltens zurückgreift, so sind für den werkbetrachtenden Kunstunterricht zu nennen: Entdecken von Problemen, Feinfühligkeit gegenüber Problemen, Spontaneität, Originalität, Flexibilität, Offenheit, divergierendes Denken. (243.)

Findet die kontrollierbare Effizienz der Werkbetrachtung im kognitiven Bereich ihre Begrenzung, so ist andererseits gerade bei der kommunikativ-sozialen Dimension dieses Unterrichtes ein hohes Maß an nicht kontrollierbarer Effizienz zu erwarten, das nicht "allein durch Intelligenz, sondern ebenso durch das Moment der Kreativität" interpretierbar ist. (244.)

Daucher und Seitz geben der Kreativität in der Gesamtzielsetzung des Kunstunterrichtes einen hervorragenden Platz, und in ihrer didaktischen Konzeption fassen sie die Interdependenz der Faktoren unterrichtlicher Planung in den formalen Aufbau der Planung eines kreativen Prozesses. (245.)

Von daher lassen sich Einzelziele und Sequenzziele der affektiven Dimension im werkbetrachtenden Kunstunterricht, auch wenn sie nicht exakt operationalisierbar sind, ebenso in die Gesamtzielsetzung des Faches integrieren, wie Lernziele des kognitiven Bereiches.

3.3.3 Ergebnisstabilisierung im werkbetrachtenden Unterricht

Es gibt im deutschen Raum nur erste Ansätze einer Forschung, die sich mit der Sicherung unterrichtlicher Ergebnisse befaßt, während die Effektivität oder Effizienz von Lernprozessen in der erziehungswissenschaftlichen Literatur der letzten Jahre durchgängig sowohl empirisch als auch hermeneutisch abgehandelt wird - aktuiert durch die Innovation des Programmierten Unterrichtes. In der pädagogischen Terminologie werden Ergebnis und Erfolg oft mit Effizienz kongruent gesetzt und synonym gebraucht, wobei Effizienz innerhalb eines Lernprozesses aber lediglich als das abschließende Ergebnis eines geplanten Lernvorganges zu definieren ist und noch nicht als Sicherung dieses erfolgreichen Unterrichtsabschlusses oder Unterrichtsergebnisses.

Wenn man Lernen als die Veränderung des Verhaltens durch Erfahrung im weitesten Sinne definiert, so impliziert diese Veränderung zugleich deren Dauerhaftigkeit. Der amerikanische Psychologe Donald O. Hebb fragt daher: "Wieviel Lernen könnte zustande kommen, wenn jemand im Augenblick des Lernens das zu Lernende auch schon wieder vergäße?" (246.) Die Tatsache, daß am Ende eines Lernprozesses ein exakt kontrollierbares Lernresultat vorliegt, läßt keinesfalls den Schluß zu, dieses Endverhalten als ein dauerhaft fixiertes anzunehmen. Der Unterschied zwischen Lernen und Behalten wird aus folgendem Zahlenbeispiel deutlich: "Der Mensch lernt zu 12 Prozent durch Hören, zu 83 Prozent durch Sehen, zu 1 Prozent durch Schmecken und Fühlen und zu 3 Prozent durch Riechen. Er behält das Gelernte zu 1o Prozent durch Lesen, zu 2o Prozent durch Hören, zu 3o Prozent durch Sehen, zu 5o Prozent durch Hören und Sehen, zu 7o Prozent durch Erzählen und zu 9o Prozent durch Tun. Ein Maximum an Wirksamkeit ist also zu erwarten, wenn beim Unterricht Hören + Sehen, noch besser wenn Hören + Sehen + Tun kombiniert werden." (247.)

Erst wenn vielgestaltige und vielgesicherte Möglichkeiten des Transfers in den Unterrichtsprozeß eingebaut werden, und das sind speziell festigende Phasen, kann aus dem kontrollierten Lernziel gesichertes Ergebnis werden.

Bleibt eine Lerneinheit ein isoliertes Geschehen - reines Erlernen von Fakten, z.B. Strukturelemente der Bildanalyse -, so wird es bei verlangter Reproduktion schwer sein, dieses Wissen für andere Bereiche - z.B. Architekturbetrachtung - zu aktivieren. Notwendig ist vielmehr, das neu Erlernte in bereits vorhandenes Wissen zu integrieren, wodurch die Wahrscheinlichkeit gegeben ist, daß dieses neue Wissen auch außerhalb seines engen Bereiches funktioniert. Funktionaler Wissensverbund als relativ stabiler Gedächtnisbestand ist zudem wesentlicher Faktor für den Habitusaufbau der Persönlichkeit. Statische Kenntnisse sollten deshalb in der Wiederholungsphase des Unterrichts nicht abgefragt, sondern angewandt werden und zum Funktionieren aktiviert werden.

Wichtigster Faktor des festigenden Unterrichtes ist die Wiederholung, der nach Manfred Bönsch im allgemeinen mehr als die Hälfte der Unterrichtszeit zur Verfügung steht. Diese Tatsache wird kaum gesehen. (248.)

Sicherung und Festigung des zu Lernenden ist in der ersten Unterrichtsphase sicherlich weithin von den Faktoren der Darbietung, Erarbeitung, Auseinandersetzung und Vertiefung abhängig, ist aber ebenso an die Faktoren der zweiten Phase des Lernprozesses, an Wiederholen und Üben, gebunden.

Im programmierten Unterricht, der ja nach genauer Planung operationalisierte Lernziele aufstellt und dafür gegliederte Lerntypen mit effizient einzusetzenden Kriterien an die Hand gibt, ist der Einsatz des übenden

und wiederholenden Lernens sehr präzise installiert. Man sollte deshalb das Instrumentarium des Übens und Wiederholens, das der Programmierte Unterricht einsetzt, als Impuls für den Unterricht überhaupt werten. Die einfachste Art der Informationsbefestigung ist das möglichst starke Variieren der Wiederholung, wobei zum Vorhandenen neue Details vorgestellt werden, durch die das zu wiederholende erste Lernresultat vielseitiger und damit zugleich weiterführender wird, weil sich neue Anknüpfungspunkte ergeben. Über das reine Wiedergabeüben von Informationen geht das Transponieren des erlernten Stoffes auf andere Situationen hinaus, ebenso das Transformieren bestimmter Teile der Information, wobei vielfach das eigentliche Erfassen des Lerngegenstandes durch Denkvorgänge erst voll erreicht wird. Disposition der Information geschieht dadurch, daß die zu wiederholenden Details zugleich zu einem Sinngefüge geordnet werden, das als disponibles Wissen weiterführende Einsichten ermöglicht. Ähnlich ist das Üben, das zugleich Wertungen und Beurteilungen verlangt. Durch Umwandlung der Lernsituation in eine Arbeitssituation in der Übungsphase soll eine Konkretisierung des Informationsinhaltes möglich werden. Mit vorgegebenen Arbeitsmitteln soll hierbei der Stoffkomplex in seinen wirksamen Details erkannt und richtig eingesetzt werden. Die operative Anwendung gegebener Informationen ist als Übung besonders da möglich, wo außerhalb des schulischen Bereiches zu einem Lehrgegenstand selbständige Informationen gesammelt werden müssen.

Hermann Ebbinghaus, der schon am Ende des vorigen Jahrhunderts die Gedächtnistätigkeit psychologisch untersucht hat, hält die erste Wiederholung für die wichtigste, da sie die Basis für alle weiteren ist, die dann nur noch letzte Befestigungen sind. (249.) Hebb hat im Experiment das Sprichwort vom sogenannten "Lernen im Schlaf" bestätigt. "Zwei Gruppen von Versuchspersonen wurden 1, 2, 3, 4 und 8 Stunden nach dem "Lernen" getestet. Die Versuchspersonen der einen Gruppe gingen während dieser Zeit ihrer gewohnten Beschäftigung nach, die der anderen schliefen in der Zwischenzeit. Die Unterschiede weisen beständig auf ein besseres Behalten unter der Bedingung "Schlaf" hin. Bei 8 Stunden sind die Unterschiede statistisch signifikant." Damit ist gesagt, daß der Zeitraum zwischen Lernen (250.) und Wiederholen möglichst gering sein soll. Für die Werkbetrachtung in einem heimatlichen Bereich ist das besonders schwierig, da die Wiederholung erst in der nächsten Stunde des Faches durchgeführt werden kann. Diese Wiederholung sollte deshalb durch die unterrichtliche Form der Eigenaktivität den Schüler motivieren, das Erlernte auf einem anderen Wege anzugehen.

Nachfolgend sollen praktische Möglichkeiten für die festigende Phase des werkbetrachtenden Unterrichtes aufgestellt werden. Da dieser Teil des Unterrichtes durchweg nicht mehr zum Arbeiten vor dem originalen Objekt gehört, sondern als Nachbereitung im Klassenraum durchgeführt wird, kann und soll er bereits generalisierenden Charakter haben, wobei besonders die Einordnung der betrachteten Objekte des heimatlichen Bereiches in größere formale, stilistische und epochale Zusammenhänge erfolgen soll.

Konkrete Beispiele verschiedener unterrichtspraktischer Möglichkeiten der Wiederholung, die den Lernzielen des werkbetrachtenden Unterrichtes im heimatlichen Bereich zuzuordnen sind, konnten vom Verfasser in der Literatur des Faches Kunst kaum gefunden werden, so daß die hier genannten Übungsaktionen und Wiederholungsformen aus anderen Fächern variiert und modifiziert sind, bzw. selbst erarbeitet wurden. Auch die umfangreiche Beispielzusammenstellung von Bönsch wurde teilweise als Vorlage herangezogen, wenngleich auch Bönsch, der auf fast alle Fachbereiche eingeht, für das Fach Kunst keinen direkten Beitrag geleistet hat. (251.)

Verbale Übungen, sowohl mündlich oder schriftlich, im Rahmen des werkbetrachtenden Kunstunterrichtes haben nicht die Aufgabe, dem Deutschunterricht Konkurrenz zu bieten, d.h. gute und treffende Wortfindung und Ausdrucksformung zum Geschehenen zu erarbeiten. Die Verbalisierung optischer und haptischer Eindrücke soll lediglich beitragen zum Verständnis der Kunst, auf das hin der Umgang mit künstlerischen Objekten im Unterricht letzthin angelegt ist. Die sprachliche Äußerung als Übung ist also eine Form der Ergebnissicherung des optisch und haptisch Erfahrenen.

Während des Unterrichtsgespräches werden erarbeitete Ergebnisse an der Tafel fixiert.

Bei älteren Schülern kann ein Protokoll geführt werden, durch das in der nächsten Stunde eine Rückbesinnung an die vorhergegangene Betrachtung ermöglicht wird. Der Protokollant soll seine Arbeit als Gesamtwiederholung lesen, die von den übrigen Schülern als Detailwiederholung diskutiert wird. Es sollte möglichst als Vervielfältigung von allen in das Arbeitsheft geheftet werden. Möglich wäre auch das Aufhängen für eine bestimmte Zeit an einer Protokollwand.

Ebenfalls können von älteren Schülern Kurzreferate angefertigt werden, die Details einer Gesamtthematik behandeln, z.B. Lebenslauf eines Künstlers (Dürer), bestimmendes Zeitereignis (Reformation), künstlerische Technik (Kupferstich). Unbedingt notwendig ist die Vervielfältigung für alle Schüler. Möglichst sollte auch die Informationsbeschaffung durch die Schüler erfolgen.

Die Gestaltung eines Arbeitsheftes erbringt neben dem Wiederholungseffekt auch noch die Beschäftigung mit graphischen Problemen. Inhalt des Heftes sind Merksätze, Daten und Berichte, die bis zur endgültigen, sauberen Eintragung mehrfach durchdacht, formuliert und überarbeitet werden und dabei inhaltlich wiederholt werden müssen. Dazu kommen Skizzen und eingeklebte Bilder als optische Verstärker des Gedächtnisses. Vervielfältigungen sowie Testbögen und Arbeitsblätter machen die selbstgefertigten Arbeitshefte zu Dauerwiederholungsmedien.

Im Verlauf des werkbetrachtenden Kunstunterrichtes kommt eine große Zahl von Termini aus der Kunstwissenschaft zur Anwendung. Über diese Begriffe führt die Klasse ein Wörterbuch, das zum ständigen Nachschlagen und Erinnern für alle Schüler bereitsteht.

Soll das zeitliche Einordnen einer Kunstepoche geübt werden, kann eine aus dem Geschichtsunterricht bekannte Jahreszahl als Anhaltspunkt genannt werden. Nun sollen künstlerische Ereignisse, stilistische Auffassungen, Künstlerpersönlichkeiten, die aus der Betrachtung im heimatlichen Bereich bekannt sind, im Nahbereich dieser Zahl erarbeitet werden, evtl. kann auch ein direkter Zusammenhang hergestellt werden.

Von einem vorgestellten Künstlerporträt und dem Werk eines Künstlers sollen die geistigen Strömungen der Zeit angegangen werden (Ludwig Richter, Biedermeier); von daher sind Verbindungen und Parallelen zu anderen Unterrichtsfächern herzustellen: Geschichte, Deutsch (Literaturunterricht), Musik, Religion.

Eine im Kunstunterricht noch wenig praktizierte aber sicherlich sehr effektive Übungsform im Anschluß an die Betrachtung künstlerischer Objekte ist die Arbeit am Quellentext, in diesem Fall von Künstleraussagen. Es gibt Briefe, Gespräche und Selbstzeugnisse von Künstlern (van Gogh bis Wols), die in Taschenbüchern abgedruckt sind.

Gedenktage (Geburtstag Picassos) oder Gedenkjahre (Dürerjahr 1971) geben Anlaß, das Wissen der Schüler zum Werk dieser Meister - von denen die eine oder andere Arbeit durch Originalbetrachtung bekannt ist -

durch Erzählen wiederaufzufrischen bzw. zu ergänzen. Diese Form, an Gedenkgeschehnissen teilzunehmen, sollte nicht nur einmal durchgeführt werden, sondern eine ständige Einrichtung sein, weil dann die Schüler allmählich sich selbst für ein Gespräch anläßlich des Gedenkens rüsten.

Übungsmöglichkeiten durch Sammeln

Zunächst sollten Sammelaufträge dem Anleiten zur gelenkten Informationsbeschaffung dienen. Angewandt in Form vorbereitender und weiterführender aber auch nachbereitender Hausaufgaben implizieren Sammeltätigkeiten zugleich vielseitige Wiederholung. Lernziel im weiteren Sinne ist das Üben selbständigen Suchens und Findens von Informationen, sowie deren sinnvolles Sammeln. Die auswählende, begutachtende und einordnende Beschäftigung mit dem Sammelgut verlangt vorher erworbenes Wissen, das dabei ständig aktiviert wird.

Eine in Text, Bildern und Detaildarstellungen gut gemachte Seite in der Frauenzeitschrift Brigitte behandelt in jeder Ausgabe exemplarisch ein Stück aus dem Bereich des Kunsthandwerks mit guten kulturhistorischen und handwerklich-technischen Erläuterungen. Alle Schüler sollen diese Blätter sammeln - irgendjemand im Verwandten- oder Bekanntenkreis ist sicher Leser dieser Zeitschrift. Für den Besuch im Heimatmuseum, das ja im allgemeinen kunsthandwerklich orientiert ist, sind aus der Sammlung Aufgaben als vorbereitende oder nachbereitende Übung zu finden.

Die Sparkassen geben monatlich ein kostenloses Werbeheft "Die freie Stunde" heraus, das stets sehr gute und leicht faßbare Beiträge aus allen Gebieten der Kunst und Kulturgeschichte mit vielen brauchbaren, z.T. farbigen Reproduktionen enthält. Hier ist sowohl für Einzelaufgaben als auch für Übung in umfassender Thematik Sammelgut zu finden. (Ähnlich die Bundesbahnzeitschrift "Freie Fahrt", die regionalen Kirchenzeitungen usw.)

Viel Bildmaterial läßt sich auch Fremdenverkehrsprospekten entnehmen, das sowohl für das nachbereitende Üben eingesetzt werden, als auch der Vorbereitung von Exkursionen dienen kann. Im Arbeitsheft verstärkt es visuell den Exkursionsbericht.

Ein lokales oder regionales Ereignis im Bereich der bildenden Kunst (Eröffnung einer Kunstausstellung, Aufstellen einer plastischen Arbeit) gibt die Möglichkeit, auf den Kulturteil der Tageszeitungen hinzuweisen, aus dem Berichte darüber zu sammeln sind. Eventuell kann nun aus aktuellem Anlaß früher Durchgenommenes wiederholt werden. Von hier aus eröffnet sich ein Ansatz zur ständigen Beschäftigung mit den im Feuilleton der Tages- oder Wochenzeitungen erscheinenden Publikationen über Kunst, damit zugleich eine Möglichkeit zu dauernder fruchtbarer Wiederholung, aber auch zur Anlage einer größeren Sammlung von Abbildungen und Besprechungen.

Alle Schüler bekommen die Aufgabe, aus dem Urlaub ein oder zwei Postkarten von Kunstwerken, die sie im Urlaub gesehen haben, mitzubringen. Wenn diese Karten vor der Klasse unter dem Episkop gezeigt werden, gibt der Besitzer dazu seinen Bericht, der für ihn engagierte und lebendige Wiederholung bedeutet.

Für die gemeinsame Bildersammlung der Klasse eignen sich besonders Kalenderblätter, die die Schüler sammeln sollen, und die von allen Schülern geordnet werden, und aus denen von Zeit zu Zeit eine "Kunstausstellung" nach besonderer Thematik zusammengestellt wird, die eine Zeitlang an den Klemmleisten im Klassenraum gezeigt wird (das Porträt, die Landschaft, zeitgenössische Graphik).

Die "Photographen" der Klasse stellen Dia-Serien von Kunstwerken im heimatlichen Bereich her. Thematische Ordnungen können sein: Romanische Kirchtürme, gotische Fenster, die gotische Holzplastik, die barocke Figur u.ä.

Als plakatartige Gedächtnishilfen sollen im Klassenraum aufgehängte großformatige Objekte benutzt werden, die nach Möglichkeit von den Schülern selbst geschaffen werden. Laufende Ergänzung dieser Arbeiten sichert eine ständige Wiederholungstätigkeit.

Eine Zeitleiste für die epochale Zuordnung der Architekturen wird bei der Architekturbetrachtung hergestellt. Auf einen schmalen langen Bogen Packpapier kleben die Schüler neben oder über entsprechende Jahreszahlen Photos, Postkarten, Detailskizzen der in dieser Zeit errichteten Bauwerke, evtl. auch Bilder der Erbauer aber auch Reproduktionen zeitgenössischer Stiche.

Bei der Betrachtung der Kunstwerke im heimatlichen Bereich kann auf einen großen Bogen Packpapier eine stilisierte Landkarte gezeichnet werden, auf die Abbildungen (Photos, Skizzen) der Kunstwerke mit knapper Datenangabe an den entsprechenden Standorten aufgeklebt werden.

Ein Bilderbogen zu Fachausdrücken wird von der ganzen Klasse angefertigt. Jeder neue Begriff ist mit dem Filzstift auf einen Packpapierbogen zu schreiben. Dazu wird ein entsprechendes Photo oder eine Skizze geklebt.

Vom gemeinsamen Besuch einer Kunstausstellung wird ein Plakat mitgebracht, das für eine Zeitlang in der Klasse aufgehängt wird. Es kann daraus der Brauch einer eigenen Plakatwand entstehen.

Das Herstellen von Übungsmodellen bei der Werkbetrachtung ist besonders für jüngere Schüler eine gute praktische Ergänzung zur rein rezeptiven Beschäftigung mit künstlerischen Objekten. Hierzu sind die Formen des plastizierenden Werkens gut geeignet.

Im Anschluß an die Erarbeitung des romanischen Kirchenaufbaues kann aus Knetmaterial das sehr geometrische Gebilde eines Würfelkapitells geformt werden.

Die unterschiedlichen Tragekonstruktionen der Romanik und Gotik werden aus Kartonkanten nacherfunden.

Aus Pappstreifen und farbigem Transparentpapier werden die gotischen Maßwerkformen der Drei- und Vierpässe, der Kielbögen und Fischblasen, wie sie an Kirchenfenstern in der Umgebung zu sehen sind, nachgebildet. Ans Klassenfenster gehängt, sind sie Dekoration und Erinnerung zugleich.

Seit dem frühen Mittelalter war die Skizze eines der hauptsächlichen Medien der Erinnerung an Geschehenes. (Skizzenbücher der wandernden Handwerker.) Leider wird das Skizzieren in der Schule heute viel zu wenig geübt, obwohl es später von vielen Menschen im beruflichen Leben ständig benötigt wird. Die Skizze kann völlig frei oder auch maßgebunden sein, in jedem Fall wird mit ihrer Hilfe die Gestalt des übenden und wiederholenden Unterrichts erheblich bereichert und weitergeführt. Einsatzgebiet sind Arbeitsheft, Bilderbogen und Zeitleiste.

Beim Besuch im Heimatmuseum bekommen die Schüler unterschiedliche Skizzieraufträge zu einfachen Details: den Einzelheiten von Trachten wie Hauben, Knöpfe, Tücher, Strümpfe und Stoffmuster oder Umrißformen von Steinzeuggeschirr oder Einzelornamenten von Möbelstücken oder Dekoranordnungen von Schmuckstücken u.ä. In der Schule werden diese Einzelheiten zusammengetragen und auf Transparentpapier gezeichnet und von allen Schülern für das Arbeitsheft kopiert.

Die Schüler skizzieren in Gruppenarbeit Maßwerkformen im heimatlichen Bereich (Architektur, Innenarchitektur). Die gefundenen Formen werden mit Hilfe des Zirkels "richtig" konstruiert.

Die Maßskizze ist wichtig, um genaue Vorstellungen von Größen und Proportionen der Kunstwerke zu erlangen: Querschnittskizze eines gotischen Bündelpfeilers, Längsschnittskizze durch einen romanischen Gebäudesockel, Ansichtsskizze eines Barockschrankes.

Der kompositorische Aufbau eines Gemäldes (Proportion, Bewegung, Perspektive) läßt sich meistens skizzenhaft darstellen. Eine interessante Übung ist dabei das Finden der Fluchtpunkte bei tiefenräumlichen Bildern. Eine Möglichkeit, an der alle Schüler mitwirken können, ist gegeben, wenn man ein solches Bild auf einen großen Bogen Packpapier projiziert, mit dem Filzstift die Fluchtlinien der Perspektive nachzeichnet und dann zum Vergleich Bild und gefundenes Strukturschema nebeneinander betrachtet.

Bei den hier aufgezählten Hilfen und Möglichkeiten zur Festigung des Lernresultates ist immer zu berücksichtigen, daß sie vom Lehrer und von den Schülern gemeinsam entwickelt werden müssen. Aber gerade hier liegt die positive Bedeutung dieser Unterrichtsform: Über das stoffgebundene Üben und Wiederholen hinaus gestalten die Schüler das Unterrichtsgeschehen aktiv und kreativ mit.

4.0 Psychologisch-anthropologische Grundlagen rezeptiven Verhaltens

Jede Einbeziehung psychologischer Aspekte in die Überlegungen zum werkbetrachtenden Unterricht in der Sekundarstufe I muß als Ausgangsbasis - ebenso wie beim Eigenschaffen des Schülers - die als gesichert geltenden Ergebnisse der Kinder- und Jugendpsychologie anziehen. Dennoch ist eine andere Akzentuierung als beim werkschaffenden Unterricht notwendig.

Ästhetisches Erleben des Menschen ist keine statische Einheit, sondern ereignet sich in einem prozessualen Geschehen, gekennzeichnet durch zunehmende Differenzierung und Zentralisierung mit dem Ziel der Individuation. Die in ihren Formen vielfältige Kommunikation des Einzelnen mit seiner spezifischen Umwelt entfaltet im zeitlichen Ablauf von früher Kindheit bis zum Erwachsenenalter die in ihm angelegten Möglichkeiten, soweit diese umweltlabil, d.h. durch die Umwelt prägbar sind oder durch Lernen aktiviert werden. Lernen in diesem Verständnis ist die Änderung des Verhaltens als Ergebnis von Erfahrung. Umweltstabile Anlagen, denen Brem "Vitalität, Sensibilität, Temperament, Motilität und Sinnesfunktion" zurechnet, werden primär durch Reifung ausgeformt. (252.)

Der Begriff Reifung muß als biologische Bezeichnung für die körperliche und geistige Entwicklung auf einen Endzustand hin - nämlich die Reife - verstanden werden. Wenngleich die relative Wirkung der beiden Faktoren auf die Gesamtentwicklung des Menschen von den einzelnen Psychologen unterschiedlich gewichtet wird, so ist aber doch festzustellen, daß Lernen bzw. Anregung bei allen Fortschritten der menschlichen Entwicklung maßgeblich mitbeteiligt sind. (253.)

Das volle Wahrnehmen und Erleben ästhetischer Objekte steht also in Relation zum physisch-psychischen Entwicklungsprozeß. Das gilt im sensorischen Bereich vornehmlich für die Ausdifferenzierung der optischen und haptischen Wahrnehmungsmöglichkeiten, im umweltlabilen Anteil - durch Lernprozesse initiiert - für die Ausformung charakterlicher Faktoren, d.h. die integrierte Gesamtheit aller individuellen Gewohnheiten, Gefühle und Ideale, durch die das Verhalten relativ konstant ist und in etwa mit dem Begriff Persönlichkeit kongruent ist.

Die menschliche Entwicklung hat keineswegs einen kontinuierlich ansteigenden Verlauf; sie ereignet sich aber auch nicht in der schematisierenden Auffassung der Phasen, Stufen oder Schübe, die seit etwa 100 Jahren von verschiedenen Forschern dargelegt wird. Rita Süßmuth greift in ihrer Arbeit "Zur Anthropologie des Kindes" (254.) Martinus J. Langevelds Modell der Schichtenstruktur in der psychischen Entwicklung des Kindes auf; "d.h. aus einem Stadium mit wenig unterschiedenen Verhaltensmöglichkeiten entsteht ein Stadium mit immer mehr Möglichkeiten, wobei die primitivsten erhalten bleiben und oft noch eigene Leistungsverbesserung zeigen, bis ein gewisses Stadium erreicht worden ist, in dem sich die Person auf einem bestimmten Verhaltensniveau (z.B. dem theoretischen) und damit in bestimmten Beziehungen zur Welt vorzugsweise bewegt. Eine gewisse Veränderung des mehr primitiven Verhaltens ist oft die Folge davon." (255.) Das Erhaltenbleiben einer Schicht und ihr Weiterwirken in der nächstfolgenden setzt das Modell Langevelds ab von der geläufigen Theorie der einander ablösenden Phasen. Gerade weil das Durchdringen der Schichtenfolgen das frühere Verhaltensniveau verfügbar bleiben läßt, kann Süßmuth denn entwicklungspsychologischen Ansatz Langevelds anthropologisch interpretieren: "So ist es nicht zutreffend, daß die Entwicklung zum Erwachsensein zum Verlust des Kindseins führt." (256.) Innerhalb dieses strukturierten Entwicklungsaufbaues, der sehr wohl ein Kontinuum darstellt, treten scheinbar unabhängig voneinander zu bestimmten Zeiten sowohl im physischen wie im psychischen Bereich sprunghafte Entwicklungen auf, die sich

jedoch ihrerseits im allgemeinen in den Gesamtablauf integrieren. Entwicklungsstillstände oder -rückfälle verursachen dagegen vielfach Fehleinstellungen und Fehlhaltungen.

Für psychologische Überlegungen zum werkbetrachtenden Unterricht in der Sekundarstufe I sind einerseits die entwicklungspsychologischen Kenntnisse über die Altersstufe der etwa lo - 16-jährigen darzustellen, wobei nur jene psychischen Funktionen behandelt werden sollen, die mit der ästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit bzw. der ästhetischen Erlebnisfähigkeit zusammenhängen, andererseits soll versucht werden, das psychologische Feld abzustecken, das künstlerisch engagierte Wahrnehmung ermöglicht.

Während für den Zeitraum von der frühen Kindheit bis etwa zum lo. oder 11. Lebensjahr eine Fülle das kindliche Kritzeln, Zeichnen und Malen beobachtende und interpretierende psychologische Arbeiten geschrieben wurde, von denen ein erheblicher Teil explizit das Kind als Künstler darstellt bzw. die künstlerische Entwicklung der Einzelgesellschaften mit der Entwicklung des kindlichen Schaffens gleichzusetzen sucht, werden die Aussagen über das künstlerische Arbeiten der Jugendlichen in der Zeit der Pubertät und Adoleszenz geradezu dürftig, sowohl vom Umfang als auch vom Inhalt her. An diesem Sachverhalt wird aber klar, daß es zumindest eine Übertreibung ist, das mehr oder weniger kreative Tun des Kindes als Kunst zu qualifizieren.

Durchgängig stellt die psychologische Forschung bei Kindern etwa vom lo. - 11. Lebensjahr an eine zunehmend selbstkritische Verhaltensweise fest, die zugleich eine kritische Einstellung der Umwelt gegenüber hervorruft. Im Bereich des bildnerischen Eigenschaffens löst die selbstkritische Haltung die strenge Forderung nach der naturgetreuen Form aus, der sich das Kind nicht gewachsen fühlt. "Unzufrieden, enttäuscht und mutlos wendet es sich mit Fleiß und Ausdauer dem Zeichnen konventioneller Muster zu. Nur selten werden Menschen abgebildet." (257.)

Das erlebnismäßige Verhalten von Kindern und Jugendlichen gegenüber Bildern verschiedener künstlerischer Auffassung hat Franz Bauer empirisch untersucht. (258.) Bei zehnjährigen Schülern ist der ästhetische Wahrnehmungsbereich primär auf konkret-sinnlich Wahrnehmbares begrenzt, wobei neben genauer Detailbeschreibung aber auch schon Ansätze zu einer analytisch-synthetischen Bildauffassung und ein gewisses Abstraktionsvermögen sichtbar werden. Bei inhaltlich erlebnisstarken Bildern überwiegt die Analyse des Inhalts, während bei mehr formal aufgefaßten Bildern bereits erste Äußerungen zu den formalen und materialen Bildbeständen erfolgen. "Affektbetonte Elemente des Bilderlebens sind mit nüchtern sachlicher Auffassung des Bildinhalts und mit dem Erleben sozialer Gefühle gemischt." (259.)

Hier ist wohl der günstigste Zeitpunkt für einen Beginn systematischer Betrachtung künstlerischer Objekte. Die realistische Einstellung und die sich entwickelnde außerordentliche Wißbegier schließen für die Beschäftigung mit den Objekten auf. Die andauernde Bereitschaft zu Aktivität macht das fast mühelose Erwerben von Detailwissen möglich, wobei präzise Beobachtungstätigkeit das optische Wahrnehmungsvermögen voll ausformt. Verstärkend wirkt die außerordentlich dauerhafte Informationsspeicherung optischer Phänomene, die jederzeit anschaulich reproduzierbar sind. Die erworbenen Vorstellungen sind durch Prägnanz und Klarheit ausgezeichnet, wenngleich ihre rationale Durchdringung erst im Ansatz da ist. Die gespeicherte Information visueller Eindrücke und verbaler Erfahrungen einer Werkbetrachtung kann in der nächsten Unterrichtsstunde gut reproduziert, differenziert und geordnet werden; sie kann aber auch bis zu einem späteren Zeitpunkt für rationale Aufbereitung gespeichert bleiben. Das in dieser Zeit gewonnene Bildreservoir bleibt vielfach für das gesamte spätere Leben abrufbar. Der realistischen Betrachtungsweise entspricht die

stark entwickelte Sammelleidenschaft besonders der Jungen, wobei es keineswegs nur um Objekte von Seltenheit und Wert geht; gesammelt wird alles, was gerade interessant ist. Kunstgeschichtliche Sammlungen können Anlaß für die Betrachtung künstlerischer Objekte sein. Bei den meisten Schülern ist diese Sammelepoche nur kurz und verliert sich in der Frühpubeszenz.

Zunehmend stärker wird mit dem Einsetzen der Pubertät die Hemmung, sich emotional zu äußern, obwohl die "emotionale Seite des Erlebens" jetzt vorallem bei den Mädchen von etwa 12 Jahren stärker angesprochen wird als bei 10-jährigen. (260.) Insgesamt aber sind die Schüler am Pubertätsbeginn noch relativ stark an der Detailanalyse orientiert, allerdings tritt die formalästhetische Seite jetzt deutlicher in den Vordergrund. Bauer weist dieses Verhalten am Beispiel eines Rembrandtbildes nach, das inhaltlich von den Schülern nicht recht erfaßt werden konnte, das aber durch die "schöne Form auf das ästhetische Erleben" einwirkte. (261.)

Die Äußerungen von 14-jährigen Schülern zum Bilderleben verdeutlichen, daß es sich auf einer höheren Ebene der Abstraktion ereignet. Bei gleichzeitigem tieferem Eindringen in die Bildgehalte wird weitestgehend auf eine detaillierte Beschreibung der konkret wahrnehmbaren Bestände verzichtet. Es deutet sich bereits der Wunsch nach Wertung der beobachteten Objekte an. Bauer konnte feststellen, daß bei der Bewertung von Werken des sozialistischen Realismus "moralische Normen und ethische Grundsätze in höherem Maße als bei der Bewertung dieser Bilder durch die Zwölfjährigen" mitwirken."In diesem Alter wird das Interesse für Seelisches und Ideologisches in gleichem Maße wach." (262.) Die jetzt eingesetzte Reduzierung der Kontakte zur Umwelt und eine starke Hinwendung zum eigenen Ich akzentuieren auch die Beobachtungsrichtung anders, wobei insgesamt die Interessiertheit und Aktivität visueller Rezeption schwächer wird, parallel mit einem Leistungsrückgang des Wahrnehmungsgedächtnisses. Wenn der junge Mensch in dieser Altersstufe überhaupt noch zeichnet oder malt, wendet er sich Arbeiten zu, die ihn rational fordern. Oft wird dann das Abzeichnen photographischer Vorlagen bevorzugt.

Exkurs

Die sich kontinuierlich verändernde Haltung in Kindheit und Jugendzeit gegenüber der Eigenproduktion läßt erkennen, daß das bildnerische Tun der Schüler im Kunstunterricht (unter dem Einfluß der Psychologie) zu stark als expressive Möglichkeit betrachtet wurde, anstatt das manuelle Schaffen in der Schule dem Erwerb von Kulturtechniken zuzuordnen, wie es die Antike oder das Mittelalter taten.

Josef Dolch zeigt in seiner rekonstruktiven Systematisierung des aristotelischen Lehrplanes (am Ende des 7. und im 8. Buch der "Politik") auf, daß der Starigite das Zeichnen - und zwar das künstlerische und nicht das technische Zeichnen - für das Knabenalter (etwa 8. - 14. Lebensjahr) vorsieht, während die theoretische Erfassung der Kunst, bei Aristoteles primär die Musiktheorie, Lernziel der heranreifenden Jugend sein soll. (263.)

Die schulische Erziehung im sogenannten Knabenalter, die als Elementarbildung für den großgriechischen Raum einheitlich und für die Kinder der freien Bürger nahezu verbindlich war, dürfte für die meisten Menschen die eigentliche Schulbildung bedeutet haben. Wie fest und groß der Bestand des Zeichenunterrichtes im antiken Lehrplan gewesen sein muß, wird an der sehr großen Anzahl erhaltener hervorragend bemalter Vasen evident, und zwar schon allein dadurch, daß die Masse der Töpfer zur niedrigsten Schicht der Bevölkerung zählte, die finanziell nicht in der Lage war, bei Lehrern wie Pamphilos, der in der ersten Hälfte des 4. Jhs. als Zeichenlehrer auftrat, Zeichenunterricht zu nehmen. (264.)

Es ist erstaunlich, daß in der diskutierenden Literatur der Kunstpädagogik über die Erlernbarkeit zeichnerischer Qualitäten bislang, soweit dem Verfasser bekannt ist, niemand diese Fakten aufgezeigt hat. Auch die Maler- oder Stecherlehrlinge des Mittelalters oder späterer Zeiten, deren Lehrzeit, wie Zunftbücher belegen, meistens mit zwölf Jahren begann (z.B. Albrecht Dürer), mußten das Zeichnen und Malen regelrecht erlernen.

In der Adoleszenz, dem Abschnitt der menschlichen Entwicklung zwischen Pubertät und Erwachsenenalter, ereignet sich in dem jungen Menschen der in dem vorangegangenen Zeitabschnitt - sozusagen dem letzten seiner Kindheit - primär am Erleben der Realität, an Verstand und Wahrnehmung orientiert war, das Erfassen von Werten und Erwerben von Wertvorstellungen, die sich fortschreitend aus diffuser Komplexität ausgliedern (Differenzierung) und zugleich vereinheitlichend zusammengefaßt werden unter dem Aspekt gemeinsamer Anliegen (Zentralisierung). Zur Verfestigung des Wertsystems, das als Auffassung von anzustrebenden Handlungen, als Einstellung zum Mitmenschen, als Ziel und Art des Verhaltens normativ ist (im Sinne von gut und schlecht), bedarf es aber noch der Ablösung der kindlichen Gefühlsbezüge, die "durch Ein- und Mitfühlen hergestellt" sind, durch Aufbau eines eigenen, selbständigen Gefühlssystems. (265.)

Die fremdpsychische Wirklichkeit, die sich im Kunstwerk manifestiert, wird über die gedankliche Erfassung hinaus jetzt existent. Bei Sechzehnjährigen sind nach Bauer ästhetisch ausgerichtete Urteile stets auf das Kunstwerk in seiner vollen Komplexität angelegt, "dessen inneres Wesen eingeschlossen", wobei bisweilen nur sehr knappe Äußerungen zum formalen Bestand gegeben werden. (266.)

Das intellektuelle Erfassen des Bildes, als Inhalt und Form, geschieht interdependent mit dem affektiven Aufnehmen der Aussage des Bildes. Das Begriffsvokabular zum Verbalisieren des Bilderlebens ist in dieser Altersstufe relativ ausreichend. "Weltanschauliche Einstellungen und moralische Normen spielen bei den Jugendlichen in der ästhetischen Wertung von Bildern eine wesentliche Rolle." (267.) Die inhaltliche Differenzierung der Gefühle, die als affektive Aspekte das Erleben etwa von Zuständen wie Freude, Liebe, Stolz, Lust oder Unlust, Haß, Wut, Anteilnahme stets zeitlich begrenzt und vom Habitus des Menschen abgehoben sind, "ermöglichen eigene Wertungen und damit eine Stabilisierung des Werterlebens". (268.)

Die wertende Umwelterfassung und die sich ausdifferenzierende Feinfühligkeit lassen eine neue Aufgeschlossenheit gegenüber dem Kunstwerk erkennen, die sich aber weniger als präzises optisches Erfassen darstellt, sondern mehr erlebnishaften Charakter hat.

Im Verlauf der kognitiven Entwicklung des jungen Menschen geschieht auch die Loslösung der einseitigen Bindungen an das Reale und Konkrete und es erfolgt die Ausrichtung auf potentielles, formales und hypothetisches Denken. Hildegard Hetzers Forderung nach gefühlsmäßigem Erleben in direktem Zusammenhang mit planendem Denken gibt den Ansatzpunkt für das kognitive Befassen mit den formalen und materialen Beständen künstlerischer Objekte (269.); denn nun bildet sich auch das Interesse für die formale Gestaltfindung anderer und darüber hinaus für die Gestaltungsprobleme überhaupt aus. An die Stelle der Eigenaktivität tritt die Bereitschaft zur Reflexion über künstlerische Arbeiten, die zu allgemeiner rezeptiv-kultureller Teilnahme hinleitet. Am Ende dieses Entwicklungsablaufs wird auch deutlich, ob der junge Mensch bildkünstlerisch begabt ist. (270.)

Waren im vorausgegangenen Entwicklungsabschnitt dem Kind wesentliche psychische Zusammenhänge begreiflich geworden, so erlangt der Jugendliche

allmählich Einsicht in die komplexen Kausalitäten psychologischer und soziologischer Phänomene. (271.)

In dem Gesamtprozeß körperlichen, intellektuellen, emotionalen und sozialen Reifens aktualisieren sich die Möglichkeiten ästhetischen Erlebens.

"Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt" (Faust, II. Teil, Akt 5). Es sei gestattet, mitten in die fachpsychologischen Überlegungen ein Goethezitat zu stellen, nicht literarischer Auflockerung wegen, sondern, weil die knappe Goethe'sche Formulierung die beiden wesentlichen Aspekte ästhetischen Erlebens herausstellt.

Sowohl der produktive als auch der rezeptive Umgang mit der bildenden Kunst ist wesentlich auf Sehen hin angelegt. Sehen, das in der Psychologie mit dem Terminus visuelle Wahrnehmung bezeichnet wird, ist speziell für den Menschen, dessen Eigenwelt primär eine Sehwelt ist, abhängig von komplexen Bewegungen der Augen, die Empfangsgeräte elektromagnetischer Wellen sind. Visuelle Wahrnehmung ist also zunächst der Prozeß des Aufnehmens von Informationen durch Reize aus der Umwelt. Philipp Lersch nennt diesen Vorgang "die Bereitstellung der Auffassungsorgane und -funktionen für und ihre Einstellung auf etwas, das im Horizont des Bemerkens steht bzw. dort gesucht und erwartet wird. Die praktische Aufmerksamkeit gehört der Stufe des noch vor dem feststellenden Bewußtsein und der stellungsnehmenden Bewußtheit gelegenen schlichten Erlebens an." (272.)

Damit ist der vorbereitende Charakter der Wahrnehmung auf erfolgende Reaktionen ausgesagt, d.h. Sehen ist nicht unengagiertes Aufnehmen, sondern löst normalerweise die Aktivität der zuständigen Rezeptorensysteme aus, modifiziert durch Erfahrung (Lernen) und Denken. Der physiologisch orientierte Psychologe Hebb sieht die Wahrnehmung als einen Vorgang sehr schnell ablaufender Ereignisse im Gehirn, mit dem Endprodukt einer adäquaten Reaktion, die Tätigkeit der Rezeptoren definiert er als Empfindung. Die Unterscheidung von Wahrnehmung und Empfindung ist für ihn theoretisch wichtig, praktisch jedoch kaum zutreffend. (273.)

Der Begriff der Empfindung impliziert nicht nur im allgemeinen Sprachgebrauch sondern auch in psychologischer Sicht Elemente des Erlebnisses. Farben, Töne usw. werden als Empfindungen erlebt. Das Phänomen Sehen, als Einheit von Empfindungen des Gesichtssinnes und Komponenten der Erfahrung, kann sich sowohl willkürlich als auch bewußt gerichtet ereignen. Gezieltes Sehen reagiert nicht auf zufällig auftretende Stimuli, sondern auf ein frei gewähltes Objekt. Von Brem wird dieses Sehen als "Erblicken" bezeichnet. "Nicht mehr gegängelt von Reiz und Empfindung, steuert jetzt der Wille die Aufmerksamkeit. Die inneren Vorgänge des vorstellenden Vergegenwärtigens und Denkens (Lersch) bestimmen den Akt des Erblickens." (274.)

Die Goethe'sche Formulierung "zum Schauen bestellt" drückt im Prädikat eine dem Menschsein immanente Aufgabenstellung aus. Schauen geht über Sehen und Erblicken, beides integrierend, hinaus.

Mit der Formel vom "Schauen" verläßt die Überlegung zum werkbetrachtenden Unterricht streckenweise das Feld der Psychologie, um philosophischer Argumentation Raum zu geben. Sehen und Erblicken sind als objektive Feststellungen der Umwelterscheinungen auf die Augen als Sinnesorgane beschränkt. Der Begriff Schauen, der sich zwar auf visueller Wahrnehmung gründet, meint darüberhinaus das kognitive Erfassen der erkannten Phänomene, "für tiefere Zusammenhänge im Sein, für Vorgänge des Geschehens, Werdens oder Gewesenseins in der Vergangenheit, auf die wir mit Phantasie von der sichtbaren Erscheinung her schließen können". (275.) In diesem Sinne ist Schauen der Ort, an dem sich Künstler und Betrachter begegnen. Beide nehmen Ein-Sicht. Das Ein-Sicht-Nehmen in die Dinge, die Natur, den Menschen, seine Empfindungen und seine Geschichte verlangt zugleich Stellung-Nehmen.

Schauen ist wesentlicher Bestandteil des Kunstverständnisses, das seinerseits das ästhetische Erleben erst ermöglicht.

Kennzeichnendes Merkmal der visuellen Wahrnehmung ist die Ganzheitlichkeit, die bereits Platon und Aristoteles zu der These veranlaßten, das Ganze sei mehr als die Summe der Teile. Der im Zusammenhang dieser bis in die Gegenwart reichenden Überlegungen über das Ganze gleichfalls gebrauchte Begriff "Gestalt" bezeichnet Gebilde mit zwar voneinander sehr unterschiedlichen Einzelelementen, deren Interdependenz in einem ganzheitlichen Zusammenhang jedoch Eigenschaften zeigt, die keinem der Einzelelemente zugeordnet werden können, sondern nur dem Ganzen. Dem Gestaltcharakter unserer Wahrnehmung entspricht nicht nur der Gestaltausdruck in jeder unserer Gebärden, sondern auch alles von uns Produzierte hat Gestalt. "Alles Gemachte ist fixierte Ausdrucksbewegung und spiegelt seinen Urheber." (276.)

Gestaltqualitäten, die die besonderen Eigenschaften eines konfigurativen Gefüges ausmachen und daher nicht von ihm zu trennen sind, haben ihren Ursprung im psychischen Erleben des Kunstschaffenden, so daß dessen Eigenart, sein Wesen, sein Charakter zugleich in seinem Werk ausgesagt sind - oftmals unbewußt für den Künstler selbst und erst vom Betrachter ermittelt. Künstlerisches Tun ist somit immer ein Akt der Selbstdarstellung. Weil der Künstler Teil seiner Zeit ist, repräsentiert sein Werk auch seine Zeit und deren spezifische Gestaltqualitäten; und weil es dem Künstler nie möglich ist, sich dem Geschehen und den Ideen seiner Zeit völlig zu entziehen - wie oft haben Einzelne das versucht! - prägt sein Schaffen den Zeitstil mehr oder weniger mit. Kunstverständnis im Sinne von Schauen ermöglicht es uns, aus der Art der künstlerischen Bildgestaltung sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart Erkenntnisse von der jeweiligen zeitgenössischen Lebensbewußtheit zu gewinnen. Das unterschiedliche Bewußtsein der Menschen in den historischen Epochen bedingt den Wandel der Ausdrucksformen künstlerisch gestalteter Gebilde. Auch von da her gibt es eine Möglichkeit, das Wesen der Kunststile zu erfassen.

Die Formqualität des Kunstwerkes als Ausdrucksphänomen wird vom Betrachter - als Ausdrucksempfänger - durch den Eindruck bestimmt; d.h. durch gefühlsmäßige Stellungnahme. Nach Auffassung des Verhaltenspsychologen Paul Leyhausen entsprechen Ausdruck und Eindruck einander: "Vom Eindruck ausgelöst werden kann immer nur Eigenseelisches im Empfänger. Es deckt sich mit ausgedrücktem Fremdseelischen nur insoweit, als in Individuen einer Spezies infolge gemeinsamer Stammesgeschichte gleichartige (d.h. homologe) seelische Erlebnismöglichkeiten bereitliegen." (277.)

Durch diese Feststellung Leyhausens wird das oft sehr schwierige Eindringen in die Kunst außereuropäischer Kulturen erklärbar. Zugleich wird aber im Hinblick auf solche für uns vom Gefühl her schwer zugängliche künstlerische Äußerungen deutlich, daß dem Kunstverständnis neben der seelischen Erlebnismöglichkeit denkendes Verstehen zugehörig sein muß. Ernst Blochs Hintergrundanalyse zur negativen Haltung gegenüber der modernen Kunst läßt sich auf Kunst im allgemeinen erweitern: "Der bloße Rezeptionswiderstand, wenn er sich gegen Geniewerke sperrt, sie über Maßen nicht versteht oder nur Ärgernis an ihnen nimmt, leitet sich, trotz der eingemischten, der Psychoanalyse zugehörigen Ressentiments, am Ende von einer Unlust zu der Schwierigkeit des Sachlich-Neuen her." (278.)

Verstehen, als das intellektuelle Bemühen, sich in eine unbekannte Sphäre hineinzudenken und einzufühlen, ist wesentlicher Bestand rezeptiver Aktion. "Dem Denken gleich, um eben den Augenblick des Betroffenseins hinter den Ereignissen zurück, führt auch Verstehen genau und sicher auf die Spur des Lebendigen." (279.)

Rezeptive Haltung erfordert das Eingestelltsein auf Empfang; um im Bild der Nachrichtentechnik zu bleiben: eine Antenne zu besitzen, die auf die genaue Wellenlänge des Kunstwerkes eingepolt ist. Es geht also darum, ein künstlerisches Formgefüge vorzüglich in seinen geistigen Bezügen auffassen zu können. Wenn Lernen der Prozeß ist, "durch den Verhalten aufgrund von Interaktionen mit der Umwelt oder Reaktionen auf eine Situation relativ dauerhaft entsteht oder verändert wird" (28o.), so ist ein entscheidender Faktor im Bezugssystem des rezeptiven Verhaltens im künstlerischen Bereich das Sehen-Lernen. Maßstab des jeweiligen Rezeptionsvermögens ist der Reifegrad der Persönlichkeit. So kann die Änderung rezeptiver Haltung wohl von wahrnehmbaren Vollzügen her erschlossen werden, aber sie ist mit diesen nicht identifizierbar. Hier liegt zugleich die Schwierigkeit bei der Effizienzfeststellung im Bereich des Kunstverständnisses.

5.o Vorwissen, Vorverständnis und Urteil der Schüler im Hinblick auf das Fach Kunst

Für die Planung lernzielorientierter Unterrichtsprozesse ist eine Analyse der Schülersituation zum fachlichen Wissensstand und zur Einstellung zum Fach notwendig, um, entsprechend der ermittelten Ergebnisse, Lernziele zu formulieren und Motivation dazu aufzubauen. Derartige Untersuchungen sind, wenn sie gemacht wurden, kaum veröffentlicht, obwohl gerade für den werkbetrachtenden Unterricht die Kenntnis dessen, was der einzelne Schüler vorher gelernt hat und was nicht, für den planenden Lehrer unabdingbare Voraussetzung zur Lernzielbestimmung ist.

Der Verfasser hat in einer einfachen Untersuchung 100 Schüler aus den Klassen 5 - 7 - 9 einer Hauptschule im Ruhrgebiet über ihr kunsttheoretisches Wissensniveau und ihre Einstellung zum Fach Kunst befragt. (281.)

Ein verbaler Teil, bei dem auf einem Fragebogen sowohl vorformulierte als auch selbst zu formulierende Antworten zu geben waren, wurde ergänzt durch einen visuellen Test. Grundlage für den Fragebogen war ein von Mager angeregter Test zur Überprüfung von Einstellungen und Einstellungshaltungen (Motiviertheit) gegenüber einem bestimmten Fach. (282.) Allerdings erfuhr der Fragekatalog erhebliche Modifikation bzw. Erweiterung durch Einarbeitung des Komplexes Wissen.

Für den Aufbau des Fragebogens wurde ein möglichst häufiger Wechsel der Fragestellungen gewählt, analog zur Konstruktion der Unterrichtsprogramme. Dabei waren Felder anzukreuzen, Namen und Zahlen zu unterstreichen, Reihenfolgen festzulegen, Namen einzusetzen und eigene Meinungen mit knappen Worten aufzuschreiben. Um dem Lösungsvorgang vonvornherein den Charakter einer Schulaufgabe zu nehmen, waren einige Fragen bewußt so gehalten, daß bei ihrer Bearbeitung eine gewisse heitere Stimmung aufkommen sollte. So ging es bei den beiden ersten Fragen um den Karikaturisten Pitt Flick vom Westdeutschen Fernsehn, von dem angenommen werden konnte, daß ihn ziemlich viele Schüler kannten; 34 Prozent der V.P. kannten den Namen des Graphikers nicht, vornehmlich die Schüler der 5. und 7. Klassen. Bei der zwischen anderen Aufgaben eingefügten Frage "Wer ist hier der Maler?" war der Name Pablo Picasso, zwischen Richard Nixon, Udo Jürgens, Cassius Clay und Franz Josef Strauß gestellt, zu unterstreichen; alle Schüler kamen zum richtigen Ergebnis. An einer anderen Stelle war aus der Reihe: van Gogh, Rembrandt, Dürer, Beckenbauer und Rubens der Name herauszufinden, der nicht zu den anderen paßte; 97 Prozent nannten Beckenbauer. Die hauptsächlichsten Fragen gingen um die Stellung des Faches Kunst im Kanon der übrigen Schulfächer, bezogen auf die persönliche Interessenlage, um die Wahlmöglichkeit von Kunst, um den Sinn des Kunstunterrichtes, seinen Bezug zum späteren Beruf, nach seiner gewünschten Form und seinen Inhalten, nach der Einbeziehung von Werkbetrachtung in den Kunstunterricht. Im kognitiven Bereich war nach Namen von bekannten Malern, nach Daten und nach dem Besuch von Museen und Ausstellungen gefragt. Insgesamt kann festgestellt werden, daß der Fragebogen von beinahe allen Schülern mit Interesse und Freude ausgefüllt wurde.

Beim begleitenden visuellen Kontrolltest waren 12 Reproduktionen von Gemälden und Graphik in eine Reihenfolge nach den Kriterien des Gefallens oder Nichtgefallens zu bringen. (Ikone; gotisches Altarbild; italienisches Renaissancebild; niederländisches Interieur; niederländisches Landschaftsbild; höfisches Bild des 18. Jhs.; impressionistisches Genrebild; expressionistisches Landschaftsbild; gegenstandsloses Bild; gegenständliche moderne Graphik und zwei Bilder im Stil der Landschafts- bzw. Stadtansichtsgemälde, wie sie in Kaufhäusern bzw. von hausierenden Händlern angeboten werden, im weiteren Kaufhausbilder genannt). Für die Feststellung der Reihenfolge wurde die Unterrichtsform der Gruppenarbeit gewählt. Die Gruppen,

die sich selbst bilden konnten - also informell waren - hatten maximal 6 Teilnehmer. Konnten sich einzelne Gruppenmitglieder nicht mit dem Gruppenkonsens identifizieren, durften sie für sich selbst wählen. Durch die Gruppenarbeit sollte die Stabilität von Gruppenhaltungen mitgetestet werden. Obwohl die gruppenunterrichtlichen Arbeitsformen nahezu fremd waren, fielen die Entscheidungen im allgemeinen sehr schnell und einmütig. Nur zwei Schüler wählten den Weg der Einzelarbeit. Verbale Aufgabe dieses visuellen Testes war die Begründung der beiden Erstplacierungen und der beiden Letztplacierungen.

Von den 21 Gruppen setzten 6 Gruppen die beiden "Kaufhausbilder" auf Platz 1 und 2; 6 Gruppen je eines auf Platz 1; 2 Gruppen je eines auf Platz 2; 3 Gruppen je eines auf Platz 3; 3 Gruppen je eines auf Platz 4 oder 5; nur eine Gruppe ordnete beide Bilder in der unteren Hälfte an, nämlich auf Platz 8 und 10. Die verbale Begründung dieser Auswahl war durchgängig: "Das Bild ist so stimmungsvoll gemalt" (Sonnenuntergang über dem Meer, Sonnenaufgang über den Alpen) oder "Die Farben sind so schön" (Moulin rouge bei Nacht, Segelboote im Abendlicht). Interessant ist gleichfalls die Anordnung der Bilder aus dem Bereich der Moderne. Bei 4 Gruppen stand das expressionistische Landschaftsbild (Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff) auf Platz 1, bei 4 weiteren Gruppen auf Platz 2 und bei 3 Gruppen auf Platz 3. Wiederum war die Farbgebung die Begründung für die Placierung. Bei 7 Gruppen, die die expressionistischen Bilder an einen der letzten Plätze setzten, war die Begründung: "Weil alles so falsch gemalt ist". Von den Bildern der gegenstandslosen Malerei kam nur bei einer Gruppe ein Bild auf Platz 3, bei 2 Gruppen auf Platz 4, bei einer Gruppe auf Platz 5 und bei einer Gruppe auf Platz 6. Alle anderen Gruppen ordneten die gegenstandslosen Bilder mit der Begründung "Weil nichts zu erkennen ist" oder "Das ist keine Kunst" an das Ende der Gruppierung. Noch schlechter placiert wurde moderne Graphik, die durchweg im letzten Viertel rangierte und nur einmal Platz 1, zweimal Platz 2 und zweimal Platz 3 einnahm.

Dieses Ergebnis läßt die Forderung führender Fachdidaktiker, über die Kunst der Gegenwart zur Kunst der Vergangenheit vorzudringen, fragwürdig werden. Eine exakte und breitangelegte Untersuchung sollte möglichst bald das Verhältnis der Schüler der Sekundarstufe I zur Kunst der Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit feststellen.

Im allgemeinen wurden im oberen Drittel Bilder mit möglichst realistischer Darstellung, etwa aus dem späten Mittelalter oder aus dem Bereich der holländischen Malerei eingeordnet, wobei das Thema im Grunde unwesentlich war.

Rolf Loch hat in einer exakten empirischen Untersuchung 1 055 Schüler und Schülerinnen im Alter von 14 Jahren (davon 167 Realschüler) aus kleineren und mittleren Städten sowie ländlichen Bezirken nach ihrem Verhältnis zum Kunstunterricht und ihrem Wissensstand über Kunst befragt. (282a.)

Loch wählte als demoskopische Methoden den Fragebogen, den nicht verbalen (visuellen) Test und das Interview. Die Ergebnisse seiner Untersuchung ähneln denen, die der Verfasser ermittelt hat. Auch bei Loch waren von den V.P. Bilder nach dem Grade der Beliebtheit zu ordnen. 77,3 % entschieden sich für "Kaufhausbilder". (283.) Nach Lochs Ermittlung liegt das Fach Kunst auf der Rangskala der Beliebtheit gut im Mittelfeld der Schulfächer. (284.) Die vom Verfasser befragten Probanden gaben ihm einen Platz im 3. Viertel hinter Deutsch im 2. Viertel und vor Musik und Religion im letzten Viertel. Auf die Frage: "Falls Du gebeten würdest, einen kleinen Vortrag über Dein Lieblingsfach zu halten, über welches Fach würdest Du sprechen?" nannten: 18 % Mathematik, 16 % Sport, 15 % Biologie, 9 % Erdkunde, 9 % Physik, 7 % Geschichte, 6 % Englisch, 5 % Deutsch, 5 % Kunst, 4 % Arbeitslehre, 1 % Textilgestaltung, der Rest "Weiß ich nicht".

Rund ein Viertel von Loch getesteter V.P. hält den Kunstunterricht für wertlos und für Zeitverschwendung, ein weiteres Viertel hält ihn zwar nicht für wertlos, mißt aber an unsinnigen Kriterien ("Ich denke, wenn jemand Maler werden will" "Man lernt Ordnung und Genauigkeit." "Für den Haushalt ist es auch gut, z.B. Türen streichen." "... hier brauchen wir nicht zu denken, denn hier können wir unserer Phantasie freien Lauf lassen."); 5o % aller Probanden hat keine klare Vorstellung. (285.)

Nur 35 % der vom Verfasser befragten Schüler halten den Kunstunterricht für nützlich, wobei sinngemäß nachfolgende Begründungen genannt werden: "Weil Kunst zur Allgemeinbildung gehört." "Um die Phantasie zu fördern und eigene Ideen zu verwirklichen." "Damit man doch wenigstens ein bißchen von der Kunst versteht." "Interesse und Geschmack wecken." "Weil man nicht nur Hauptfächer machen soll." "Weil Kunst vielleicht in manchen Berufen gebraucht wird." Eine Antwort derjenigen, die Kunstunterricht für wertlos halten, lautet: "Weil es immer noch Lehrer gibt, die dieses blödsinnige Fach geben."

Nach Angaben eines Drittels der V.P. Lochs ist Kunstunterricht eine Gelegenheit "sich auszuruhen" und "Blödsinn zu machen". " 56 % aller V.P. schreiben ausdrücklich, daß sie nicht wissen, warum in der Schule überhaupt Kunstunterricht erteilt wird." (286.)

Zur Bedeutung des Kunstunterrichtes für den Lebenszusammenhang lauten bei Lochs Probanden typische Äußerungen: "... um sich vom Schreiben, Lernen, und Rechnen zu erholen." "... daß die Schüler einmal eine schöne Stunde haben." "... damit mehr Stunden unterrichtet werden." (287.)

Auch im Datenbereich der kognitiven Momente gibt es zwischen Lochs Untersuchung (288.) und der Schülerbefragung des Verfassers sehr ähnliche Ergebnisse. Den Namen folgender Künstler von den V.P. Lochs (A) und des Verfassers (B) kannten:

Picasso	A = 61 %	B = 69 %
van Gogh	A = 4o,5 %	B = 59 %
Dürer	A = 25,2 %	B = 63 %
K. Kollwitz	A = 8 %	B = nicht genannt
Rembrandt		B = 51 %
Rubens		B = 26 %
Michelangelo		B = 7 %

Ferner wurden im Fragebogen des Verfassers genannt: Botticelli, Holbein, Gauguin, Lionardo da Vinci, Menzel, Goya, Hals, Carrà, Dufy, Raffael, Chagall, Toulouse-Lautrec, Grünewald, Marc, Macke, Tizian. Nach Loch kannten rd. die Hälfte der V.P. die Maler aus Lesebüchern, zumindest aus einer dort gedruckten Reproduktion. (289.) Bei den vom Verfasser befragten Schülern nannten 56 % das Fernsehen, 4o % den Kunstunterricht, 36 % das Lesebuch als Quellen ihrer Kenntnisse über die Maler.

Auf die Frage, wann die Epoche der Gotik war: um 13oo, um 16oo, um 19oo, gaben 21 Schüler die Zahl 13oo an. Nur 28 der Hundert vom Verfasser befragten Schüler gaben an, eine Kunstausstellung, ein Kunstmuseum oder ähnliches besucht zu haben, und nur 8 Schüler waren im Rahmen des Kunstunterrichtes dort.

Joachim H. Knoll und Mitarbeiter haben von 1966 - 1969 im Bereich der Stadt Bochum das Verhältnis von Jugendlichen zur Kultur bzw. zur Kulturpolitik untersucht. (29o.) Aus der Zusammenfassung dieser Arbeit sollen einige im Zusammenhang mit der Arbeit des Verfassers interessierende Ergebnisse aufgezeigt werden. (291.) Der Bereich der Kultur rangiert im Gesamtkomplex kommunaler Haushaltspolitik im Bewußtsein der Jugendlichen mit Abstand an letzter Stelle. Bei lokalen kulturellen Ereignissen ist

nicht die räumliche Nähe Einfluß ausübend auf den Grad der Informiertheit, sondern "der Umfang der Berichterstattung über das betreffende Ereignis in den Massenmedien". "Die Hälfte der siebzehnjährigen Großstadtjugend hat noch nie einer Theateraufführung beigewohnt. 6 % besuchen regelmäßig ein Theater." Leider sind bei dieser Untersuchung keine Zahlen über den Ausstellungsbesuch der Jugendlichen in Bochum ermittelt worden. Aber sicher dürften die Ergebnisse noch wesentlich schlechter sein. Die Feststellung, daß der Theaterbesuch der jungen Menschen primär abhängig ist vom "eingeschlagenen Bildungsweg bzw. von der Schulbildung und vom Sozialstatus", dürfte ebenfalls analog auf Ausstellungs- bzw. Museumsbesuche anwendbar sein.

Schulbildung und Sozialstatus sind auch eindeutig die Ursachen für den Besuch bzw. Nichtbesuch des Folkwangmuseums in Essen, wie Joachim Scharioth durch eine Befragung von 1 53o Besuchern ermittelt hat. (292.) Zwar ist anteilmäßig die Gruppe junger Menschen unter den Museumsbesuchern in Essen am stärksten vertreten (2o % aller Besucher sind zwischen 14 und 2o Jahre alt, über 5o % sind unter 3o Jahre alt, die Hälfte aller weiblichen Besucher ist sogar unter 25 Jahre alt), jedoch ist die Schulbildung dabei von ausschlaggebender Bedeutung. "Es gibt", so resumiert Charioth das Ergebnis seiner Ermittlung, "nur wenige Menschen, die lediglich die Volksschule besucht haben, und trotzdem den Weg ins Museum finden." (293.)

Auch aus dem Sozialstatus der Besucher in Essen lassen sich eindeutige Rückschlüsse zum Museumsbesuch ziehen. Die meisten Besucher kamen aus den Essener Stadtteilen Rüttenscheid und Holsterhausen, während aus dem Essener Norden nur wenige Menschen das Museum besuchten. Wenn Scharioth dieses Faktum mit der Nähe des Museumsstandortes zu diesen Stadtteilen zu begründen sucht und den Besuch in Verbindung mit dem "Sonntagsspaziergang" sieht, scheint das doch eine sehr idealistisch gefärbte Sicht zu sein. Tatsache ist, daß Rüttenscheid und Holsterhausen (angrenzend an den Grugapark) Wohngebiete der Mittelschicht und teilweise der Oberschicht sind, während der Essener Norden viel stärker Industriebezirk und damit zugleich Arbeiterwohnbezirk ist.

In diesem Sinne argumentiert auch Walter Jaide, wenn er sagt, daß nur ein kleiner Teil der Jugend, durch Schulbildung und Familienstatus begünstigt, kulturell beweglich sei, während bei der Masse, besonders der Lehrlinge, ein "Immobilismus der werktätigen Jugend" zu konstatieren sei. Dieser "aufweisbare Immobilismus dekuvriert sich mehr oder minder als eine schlecht informierte, untätige, defensive Einstellung von in Bildung und Leben Benachteiligten und Inaktiven". (294.)

Der Kausalnexus dieser schichtenspezifischen Immobilität liegt primär in der fehlenden Motivation durch schulische Bildung begründet. Die Dynamisierung der Unbeweglichen ist aber kaum nach der Schulzeit zu realisieren. Sie wird in der Schule, allerdings in höher qualifizierten und qualifizierenden Bildungsgängen als bisher, zu initiieren sein. Die Sekundarstufe I als weiterführende Schule aller Schüler muß dabei Ausgangsbasis für die Integration der potentiell immobilen in die Gruppe der engagierten, mobilen jungen Menschen sein. Das Instrument dazu ist das Angebot größeren und besseren Wissens. Die Folge wird der kontinuierliche Abbau sozialstruktureller Differenzen sein. Die Prioritäten dazu werden weniger im naturwissenschaftlich-ökonomischen Sektor als vielmehr im kulturellen Sektor zu setzen sein.

6.o Der heimatliche Bereich als Ansatzpunkt für die Werkbetrachtung mit Schülern der Sekundarstufe I

Eine Definition des Wortes Heimat ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, da es - wie nur wenige Begriffe - emotional und ideologisch befrachtet ist. Statt einer inhaltlichen und geschichtlichen Analyse des Heimatbegriffes sollen nur wenige im Zusammenhang mit einer regional orientierten Werkbetrachtung stehende Aspekte angesprochen werden.

Erstaunlicherweise ist auch im Zeitalter der Mobilität das Interesse für Heimatliteratur sehr groß. Örtliche Tageszeitungen können trotz härtester Konkurrenz einer überregionalen Presse nicht nur überleben, sondern gewinnen noch neue Leser hinzu. Vereine und Verbände zur Pflege und Verschönerung der heimatlichen Umwelt entfalten nach wie vor große Aktivität. Auffallend ist, daß die Bindung an die Heimat viel weniger ökonomisch als emotional motiviert ist und sich auch so artikuliert. In diesem Verständnis ist der Begriff Heimat nach Felizitas Lenz-Romeiss identisch mit "einer überschaubaren Lebensganzheit, mit einer bis in den letzten Winkel erfahrbaren Welt für sich". (295.) Es ist verständlich, daß bei einer stärkeren Einengung der dörfliche oder kleinstädtische Bereich eher Heimatgebiet bedeutete und vielfach heute noch bedeutet, als die Großstadt. Aber eine solche Sicht entspricht nicht der Realität. Vielmehr sind "Geborgenheit, Einfügung und emotionale Sicherheit in einer bekannten Welt" die Faktoren, die das Heimatgefühl bestimmen. (296.)

Wesentlich für den Aufbau des Phänomens Heimat im Emotionalbereich des Menschen sind seine ersten Erlebnisse als Kind in und mit einer begrenzten Umwelt, meistens am Geburtsort. Die äußeren Erscheinungen dieser Umgebung, in der die Jugendzeit verbracht wird, haben eine sehr hohe Prägekraft. "Heimat wird als warmes Kollektiv erlebt, in das man hineinwächst und von dem man geprägt wird." (297.)

Wie wirksam sich die bauliche Gestalt für das Umwelt- bzw. Heimaterleben darstellt, wurde deutlich durch Kevin Lynchs empirische Arbeit "Das Bild der Stadt". (298.) Lynch führt den Nachweis, daß die Ablesbarkeit der besonders gestalteten Umgebung das Vertrautsein mit ihr und das Sich-Zurechtfinden in ihr erst ermöglicht und so Identifikation fördert. Das Verfügen über eine intensive Vorstellung von architektonischen und anderen künstlerischen Besonderheiten der Umgebung verleiht ihrem Besitzer "ein ausgeprägtes Bewußtsein gefühlsmäßiger Sicherheit. Er ist in der Lage, eine harmonische Verbindung zwischen sich selbst und der Außenwelt herzustellen. ... Daraus geht hervor, daß das wohlige "Heimat"-Gefühl dann am stärksten ist, wenn "Heimat" nicht nur etwas Vertrautes, sondern irgendwie Charakteristisches hat." (299.)

Alfred Lorenzer führt Lynchs Thesen, die sich im wesentlichen mit der direkten Wahrnehmung der Umgebung des Menschen befassen, psychologisch im Bereich der Erlebnisverarbeitung weiter und weist hin auf die von der Psychoanalyse gewonnene Erkenntnis, daß die kindliche Vertrautheit mit der Umgebung abhängig ist von den Liebesobjekten des Kindes, daß aber umgekehrt das Vertrautsein mit der Umgebung erst die Fähigkeit entwickelt, durch die ein solches Bezugsfeld entsteht. "Die Gewichtigkeit der Umwelterfahrung für den Aufbau der psychischen Strukturen wird noch dadurch vermehrt, daß es dabei um Eindrücke geht, denen sich niemand entziehen kann, und die in einer ständigen Eindruckskette über die Sinnesorgane einwirken." (3oo.) Die Vertrautheit mit der sensorisch wahrgenommenen und erschlossenen Umwelt bewirkt die "Verankerung des Ichs in der Umwelt" mit dem Resultat einer "stabilen Gleichgewichtslage". Darüber hinaus wird durch die entstandene innige Verbindung ein "emotionales Engagement" möglich gemacht. "Die verschwommene Bezeichnung "Beheimatung" ist auf diesen Erlebnistatbestand gemünzt." (3o1.)

Auch Mechthild Schumpps empirische Studie "Bauformen im Bewußtsein von Kindern" bestätigt, daß die Welt der erfahrbaren Eigenschaften von Gestaltungen immer konkret ist. Sie weist weiterhin nach "daß selbst in sehr begrenzt erscheinenden Wirklichkeitsstrukturen - würde man sie ernst genug nehmen und intensivieren - größere Zusammenhänge sichtbar werden können". (302.)

Hier ist der Ansatzpunkt für die Möglichkeit und Wirksamkeit der Werkbetrachtung mit Schülern in einem heimatlichen Bereich. Wenn man die Ergebnisse von Mechthild Schumpps Studie bezüglich der Bauformen in der Umgebung von Kindern auf künstlerische Gestaltungen im allgemeinen überträgt, so wird man sicher auch ihre Feststellung, die durch Überlegungen von Karel Kosic abgestützt wird, übernehmen dürfen: "Erkenntnis der Wirklichkeit geschieht nicht durch das bloße Ansammeln von Fakten und deren rationaler Erklärung. Erkenntnis wird erst dann vermittelt, wenn die Fakten als Teil eines strukturierten Ganzen begriffen werden. Das Ganze kann also durch die Erkenntnis je einzelner Fakten durchsichtig gemacht werden." (303.)

Für den Schüler ist der heimatliche Bereich der konkret erfahrbare Raum des Lebens und Erlebens. In diesem Lebensraum sind alle vorhandenen künstlerischen Objekte Teil des Ganzen und werden durch die erkennende Betrachtung für den Schüler zur Realität, während ein noch so gutes Abbild eines prominenten Kunstwerkes fernab von der greifbaren Nähe immer ein Abstraktum bleibt. Werkbetrachtung in einem Heimatgebiet kann kaum einmal das "Ganze" der Kunst vorstellen. Vielmehr wird aus vielen Einzelobjekten die jeweilige Epochalgestalt der Kunst erarbeitet werden müssen.

Stärker als bei der Betrachtung eines großen, stilistisch durchgegliederten Gebäudes, etwa einer gotischen Kathedrale, werden die zu analysierenden Formelemente an einzelnen Stücken mit unterschiedlicher Zweckbestimmung, aus unterschiedlicher Herkunft und an unterschiedlichen Standorten die Struktur des gotischen Formenapparates verständlich machen. Der Transfer derartig an Einzelstücken gewonnener Erkenntnis auf das Gesamtgefüge eines Kunstwerkes oder einer Epochalgestalt ist sicherlich einfacher als der umgekehrte Weg.

Aus dieser Erkenntnis war auch die Forderung Lichtwarks zur Kunstbetrachtung mit Schülern gestellt: "Soweit es möglich, ist überall von der durch die nächste Heimat gegebenen Grundlage auszugehen." Dazu habe die Schule "überall die Verbindung herzustellen". (304.)

6.1 Möglichkeiten der Einbeziehung örtlicher musealer Einrichtungen

Jedes ästhetische Objekt ist als Produkt menschlichen Schaffens ein Stück Kulturgut und dokumentiert das Streben des Menschen, die ihn umgebenden Dinge wohlgefällig zu gestalten. Werkbetrachtung im heimatlichen Bereich wird ihre Akzente deutlich kulturhistorisch setzen müssen. Es wird ihr primär darum gehen, dem Schüler ein so deutlich als möglliches Kulturbild zu schaffen und ihm die Zusammenhänge menschlichen Schaffens in verschiedenen Zeitepochen aufzuschließen. Schon allein dadurch, daß das Studium der Kunst an ihren richtungsweisenden großen Schöpfungen in den meisten Fällen nicht möglich ist, wird sich die Didaktik eines regional begrenzten werkbetrachtenden Unterrichtes weniger an strenger Chronologie und vergleichender Ästhetik, sondern mehr an kulturgeschichtlichen Aspekten orientieren müssen, d.h. es wird der Hintergrund herauszuarbeiten sein, der die Prägekraft für die Gestaltungen der Menschen, ihre Weise zu leben und die Inhalte ihres Denkens bestimmt hat.

Neben den standortgebundenen Werken der Kunst, des Kunsthandwerkes aber auch der Volkskunst (305.), werden die Objekte regionaler musealer Einrichtungen bzw. wechselnde oder gelegentliche Ausstellungen die den unterrichtlichen Lernzielen zugeordneten Inhalte der Betrachtung sein.

6.1.1 Das Heimatmuseum

Das Heimatmuseum ist wohl am besten in der Lage, die für eine kulturgeschichtlich ausgerichtete Betrachtung adäquaten Objekte anzubieten. Nach einer Definition von Friedrich J. Esterhues ist das Heimatmuseum "seiner Provenienz nach ein Museum für Geschichte und Kulturgeschichte eines bestimmten und gut überschaubaren Raumes". (306.)

Der Gegenstand, den der Schüler hier sieht und berührt, ist geschichtliche Wirklichkeit, die über die "Geschichte" der Geschichtsschreiber hinausgeht. Die wenigen Stücke des Heimatmuseums lassen das historische "Was war" durch Bewußtmachen und Vorstellen sicherlich leichter in die eigene Existenzsphäre aufnehmen und zu einem objektiven Faktum werden, als die endlosen Reihen von Bildern, Keramiken und Gläsern in großen Galerien, die das Nachdenken über die Funktion der dargestellten Dinge völlig verdrängen. Im Heimatmuseum kann z. B. ein Porträt real als Erinnerungsbild an Eltern oder Freunde, ein Glas als Trinkgefäß und ein Topf als Gerät für die Zubereitung des Essens verstanden werden; zumal, wenn alle Dinge ohne schützendes Glas und ehrerbietigen Abstand dargeboten sind. Wenn Friedrich J. Esterhues ein Tongefäß über den Gebrauchswert eines Topfes hinaus als ein "geschichtliches Ereignis an einer bestimmten Stelle" bezeichnet, so geht es ihm dabei um das kulturelle Kontinuum menschlicher Wirkkräfte und Schöpfungsfähigkeiten, das in diesem einen Gefäß ebenso steckt wie in dem ersten Topf überhaupt und in dem Tonkrug in der eigenen Wohnung. "Die Kulturobjektivationen, also die Gegenstände aus der Geschichte und der Volkskultur (Grundkultur), die Kunst- und Gebrauchsgegenstände des täglichen und besonderen Lebens sind beladen mit Geschichte. Man kann sie befragen, und man erhält Antwort." (307.)

Aber die einzelnen Stücke in einem Heimatmuseum lassen sich nicht nur befragen nach ihren funktionalen Eigenschaften; auch aus ihrer Anschauungsgestalt erhält man Antwort über den Formwillen ihres Schöpfers und seiner Zeit. Viele Einzelstücke, von ihrem ursprünglichen Standort entfernt und hier gesammelt, bewahrt, geordnet und dargeboten, ergänzen die ebenfalls oft nur in Teilen oder Resten erhaltenen Kunstwerke eines heimatlichen Bereiches und runden das Bild epochaler Formgebungen und Formtendenzen ab.

Die Bauernhöfe in Europa dokumentieren ein wesentliches Stück europäischer Kultur. Deshalb stellen die sogenannten Bauernhof- oder Freilichtmuseen eine besonders wichtige Form des Heimatmuseums dar. In diesen großräumigen originalen Bauernhöfen aus vergangenen Jahrhunderten, die aus verschiedenen Landstrichen einer bestimmten Gegend stammen und jetzt - mit Akribie wieder aufgebaut und eingerichtet (308.) - an einem zentralen Platz ein geschlossenes Bild bäuerlicher Kultur eines Raumes vermitteln, läßt sich lernzielorientierte Werkbetrachtung besonders gut realisieren. In verschiedenen Unterrichtsformen lassen sich genaue und konzentrierte Untersuchungen des Gebäudes und der Einrichtung sowie der Gestaltung ausgewählter Gegenstände durchführen. Wichtig ist dabei die Auseinandersetzung mit den Funktionen der Gegenstände und mit der daraus erkennbaren Lebensweise der Menschen, die sie geschaffen haben; denn kaum etwas, das der Mensch getan und geschaffen hat, ist so mit dem Leben verbunden wie der Bauernhof. Der Vergleich einer alten ländlichen mit der modernen Lebensweise ermöglicht dem Schüler eine genauere und kritischere Sicht der eigenen Art zu denken und zu leben.

Aus der Erkenntnis, daß der Besuch im Heimatmuseum stärker unterrichtsbezogen als objektbezogen durchgeführt werden kann und wird, hat der Landschaftsverband Rheinland mit Hilfe seines Museumsverbandes die kleineren heimatkundlichen Sammlungen zur Kooperation mit der Schule aktiviert. (309.)

6.1.2 Das Fachmuseum

In vielen Gegenden gibt es in erreichbarer Entfernung vom Standort der Schule museale Sammlungen, die sich, ohne ihre Bestimmung als Fachmuseum leugnen zu wollen, vorzüglich nach der Seite des Künstlerischen und Kunsthandwerklichen hin orientieren. Ihre Sammelobjekte werden demzufolge über ihre technische oder handwerkliche Zeugnisfunktion hinaus als Denkmäler künstlerischen und kunsthandwerklichen Schaffens herausgestellt. Fast immer knüpft die museale Institution an die spezifische handwerkliche Tradition des Ortes an, und in vielen Fällen hat der genius loci auch die Gründung einer Fachschule mitbestimmt, mit der die Sammlung dann als form- und materialgerechter Anschauungsstoff in direkter Verbindung stand. Diese Schulsammlungen erhielten später oftmals den Status einer für jedermann zugänglichen selbständigen musealen Institution. Die Präsentation dieser Fachmuseen bietet für die unterrichtliche Werkbetrachtung die Möglichkeit, an speziellen Gegenständen, Materialien und Geräten das formale Schaffen einer Zeit zu untersuchen, mit bekannten Formen zu vergleichen und besondere materialgebundene Eigenarten herauszuarbeiten.

Nachfolgend sollen exemplarisch einige Spezialmuseen aufgeführt werden:

Das Deutsche Lederwarenmuseum in Offenbach a/Main

Leder als einer der vielseitigsten Werkstoffe bot über seine praktische Verarbeitung zu Kleidung und Gerät schon von der frühesten Zeit an bis heute Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung. Die in Offenbach präsentierten Ausstellungsstücke geben für ihren Bereich einen ausgezeichneten Einblick in die Formvorstellungen und künstlerischen Ausdruckskräfte verschiedener Epochen. Als Beispiele dafür seien genannt: ägyptische und koptische Schmuckstücke, Gefäße und Prunksandalen, mittelalterliche Stempeldrucke in Reihungen, Lederschnitte in Verbindung mit Treib- und Punztechniken seit dem 14. Jh., christliche Motive auf Koffern und Futteralen, kostbare Minnekästchen, venezianische Schmuckvergoldungen, Feinleder mit Rahmenwerk- und Rocaillenmustern in Stempelprägung mit Goldüberzug, Bucheinbände vom 16. Jh. an, Handvergoldungsarbeiten für die napoleonische Familie - insgesamt eine Formgeschichte in Lederarbeit. (310.)

Das Deutsche Schloß- und Beschlägemuseum in Velbert

Der Erfassungszeitraum der Sammlung von Schlössern und Beschlägen in Velbert umgreift 5 000 Jahre. Damit wird zugleich die Formfülle kunsthandwerklicher Arbeiten aus allen kunstgeschichtlichen Epochen aufgezeigt. Technischer Fortschritt und Erfindungsgabe gehen zusammen mit künstlerischer Formfindung. Die ausgestellten Stücke reichen von der schlichten Handwerksarbeit bis zur wertvollsten künstlerischen Produktion. (311.)

Das Wuppertaler Uhrenmuseum

Der gesamte Formenapparat der Renaissance - Säulen, Rundtempel, allegorische Figuren, Hermen, Karyatiden, Rollwerk und Ädikulen - ist an gesammelten Tischuhren dieser Epoche ablesbar. Aber auch christliche Motive - bis zur geschlossenen Kreuzigungsgruppe - gaben Vorbilder für den Uhrenschmuck. Das Sammlungsgut in Wuppertal reicht in breiter Formvielfalt verschiedener Epochen von der ägyptischen Sonnenuhr über die Wasseruhr, wie sie Vitruv beschreibt, die große gotische Räderuhr, die Tischuhr in ihren vielen Ausbildungen, das Nürnberger Ei, den Regulator bis hin zum modernen Design. (312.)

Das Deutsche Klingenmuseum in Solingen

Das Solinger Klingenmuseum hat sein Sammelprogramm für die Abteilungen Blankwaffen und Bestecke seit der Mitte der 50-er Jahre vorzüglich auf künstlerische und kunsthandwerkliche Objekte ausgerichtet. Die Museumsleitung hat sich die Aufgabe gestellt, die Objektbestände grundsätzlich nach kunsthistorischen Gesichtspunkten zu präsentieren. (313.)

Das Deutsche Brotmuseum in Ulm

Im Brauchtum fast aller Völker hat das Backwerk einen besonders festen Platz. Daher sind im Ulmer Brotmuseum auch die jeweils eigenen Gebäcke kirchlicher und weltlicher Feste reichhaltig ausgestellt. Die epochale Formensprache läßt sich sehr gut ablesen an den zahlreichen Backmodeln, deren schönstes Stück das aus dem Jahre 1587 stammende fränkische Lebkuchenmodel ist. (314.)

Das Deutsche Spielkartenmuseum in Bielefeld

Spielkarten sind hervorragende Wiedergaben kultureller Strömungen. Ihr graphischer Reiz liegt in ihren zeichenhaften Darstellungen, die allerdings ganze Bildgeschichten enthalten können. Die Spielkartensammlung in Bielefeld regt an zum Studium unterschiedlicher graphischer Techniken von der Miniaturmalerei bis zum Offsetdruck. Träger der kleinen graphischen Kunstwerke sind Pergamente, Schaf- und Kamelleder, Perlmutt und Schildpatt, Silber und Edelhölzer, Textilien, Papier und Karton. Aus den gemalten, geschnitzten, gravierten, geätzten, intarsierten und gedruckten Bildern lassen sich die stilistischen Merkmale einer Epoche deutlich erkennen. (315.)

Das Deutsche Tapetenmuseum in Kassel

Die Kasseler Tapetensammlung beginnt mit den ersten festen Wandbespannungen der Frührenaissance - den Ledertapeten - mit ornamentaler Handdruckprägung. Es folgt die Flocktapete als Vorläuferin der Velour- und Papiertapete. Aus dem 18. Jh. sind die mit Ölfarben bedruckten oder schablonierten Leinwandtapeten ausgestellt, an die sich die Buntpapiere als direkte Vorfahren der Papiertapete anschließen. Die Sammlung wird ergänzt durch textile Wandbespannungen aus Brokat, Chintz- und Zeugdruck. Besonders stark vertreten sind Papiertapeten von ihren ersten Anfängen um 1750 an bis zur Gegenwart, in Hand- und Maschinendruck, wobei die französischen Bildtapeten aus der Zeit von 1800 - 1860, die aus nur wenigen Manufakturen stammen, eine interessante Möglichkeit der Innendekoration dieser Zeit vorstellen. (316.)

Das Leuchten-Museum der Firma Gebr. Kaiser & Co. in Neheim-Hüsten

Die Geschichte der Leuchten reicht zurück bis zur Altsteinzeit, in der bereits für die Höhlenmalerei künstliches Licht benutzt wurde. Die Sammlung in Neheim-Hüsten läßt erkennen, welchen Ideenreichtum die Menschen auch schon in der Vergangenheit aufwendeten, um Gegenstände des täglichen Gebrauchs so vollkommen wie möglich zu gestalten. Kienspanhalter, Öllampen, Kerzenständer, Petroleum- bzw. Gasleuchten und moderne Beleuchtungskörper zeigen den stilistischen Formenreichtum ihrer Zeit. (317.)

Das Deutsche Apothekenmuseum in Heidelberg

Im Heidelberger Apothekenmuseum bieten die aufgestellten Apothekeneinrichtungen aus dem Barock, dem Rokoko und dem Biedermeier eine sehr gute Ergänzung zur Betrachtung von Möbeln und Hausrat aus diesen Epochen. Die dazu passend ausgestellten Apothekengefäße aus Fayence, Glas, Porzellan, Zinn und Holz können exemplarisch für die allgemeinen Gefäßformen der jeweiligen Zeit angesehen werden, da gerade Apothekengerät meistens handwerklich wie künstlerisch gut gestaltet wurde. (318.)

Das Krügemuseum in Creußen

Das kleine mittelalterliche Städtchen Creußen, zwischen fränkischer Schweiz und Fichtelgebirge, beherbergt in seiner ehemaligen Wächterstube eine wertvolle Sammlung von 150 Creußener "Krügen", die in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jh. hier von Töpferfamilien gefertigt wurden und einst den Ruhm des Städtchens begründeten. Das älteste Stück ist ein Weinkrüg-

lein aus dem Jahre 1575. Bier-, Wein-, Essig-, Wasser- und Ölkrüge sowie Gewürzgefäße, Einmachtöpfe und Apothekerbüchslein dokumentieren durch ihre Formen, Glasuren und Dekore das Können der Creußener Hafner und Bossierer. (319.) (320.)

Das Töpfermuseum in Langerwehe, Krs. Düren

Das Museum im alten Pfarrhof bietet einen Überblick der Steinzeugwarenproduktion dieses Töpferortes von spätkarolingischer Zeit bis zur Gegenwart. Passendes Mobiliar - vom eichenen Kannenstock bis zum kleinen Rokokozimmer - gibt den jeweiligen zeitgenössischen Rahmen. An Einzelstücken ist die Entwicklung des Kugeltopfes zum Dreifußtopf bzw. der einfachen Kugelkanne zum gegliederten Krug - durch Differenzierung von Fuß, Bauch, Hals - abzulesen. (321.)

Das Ikonenmuseum in Recklinghausen

Eine hauptsächlich kunsthistorisch und kunstwissenschaftlich ausgerichtete und ikonographisch geordnete Spezialsammlung ist das Ikonenmuseum in Recklinghausen. Die Hauptabteilung zeigt Ikonen, Miniaturen, Paramente, Fahnen, Schnitzikonen, Metallarbeiten und Emaillen aus dem byzantinischen und nachbyzantinischen Griechenland, aus Rußland, Armenien und den Balkanländern. Die koptische Sammlung, beginnend mit spätantiken Stücken aus Ägypten, enthält vorwiegend Architekturfragmente mit figürlichen Darstellungen (Kapitelle, Tympana u.ä.), Grabstelen, Textilien, Gläser, Bronzen und einen hölzernen Türsturz aus dem 16. Jh. mit dem Einzugsmotiv. Ergänzt wird die Ausstellung durch gründliche Informationen über die Eigenart östlicher Kunst und die Technik der Ikonenmalerei. (322.)

6.1.3 Ausstellungen

Nicht immer konsequent in die Lehrplanung einzubringen sind die in der näheren Umgebung der Schule stattfindenden zeitlich begrenzten Ausstellungen. Gemeint sind Ausstellungen einzelner Künstler, Künstlergruppen oder thematisch zusammengestellte Ausstellungen, die von Kunstvereinen, Volkshochschulen, Kirchengemeinden, Verbänden oder (neuerlich) von Bankinstituten veranstaltet werden. Anlässe dazu sind oftmals Jahrestage, Jubiläen, Ehrungen, Partnerschaften zwischen Städten, Festveranstaltungen usw.

Terminlich ist der Besuch einer solchen Ausstellung wahrscheinlich leichter in die Unterrichtsplanung zu integrieren als von adäquaten Lernzielen her. Werden Werke aus früherer Zeit ausgestellt, kann durch sie ein direkter Anlaß zur Wiederholung und damit zur unterrichtlichen Ergebnissicherung gegeben sein. Viel häufiger werden allerdings Arbeiten moderner bzw. zeitgenössischer Künstler ausgestellt sein und Veranlassung geben, über die konkrete Präsentation hinaus Fragestellungen zur Moderne aber auch zum Ausstellungswesen allgemein (323.) und zur Gestaltung und Gliederung dieser speziellen Ausstellung anzugehen. Im Vordergrund der Betrachtung steht dabei vornehmlich der bildnerische, weniger der kunsthistorische Aspekt. Eventuell können die Fragestellungen unter Mitwirkung eines Künstlers behandelt werden.

Der Wert eines solchen Arbeitsgespräches läge primär in der Aktualität des Fragenkataloges: Warum stößt gegenwärtige Kunst auf heftigste Proteste und warum löst sie Zerstörungspraktiken aus? Wieviel Menschen (in Prozent) einer begrenzten Umgebung besuchen diese Ausstellung? Warum wollen und können sich viele Menschen nicht mit der heutigen Kunst auseinandersetzen?

Eine Ausstellung moderner Graphik gibt Gelegenheit zum Kennenlernen von graphischen Techniken - etwa Lithographie oder Siebdruck - und deren Korrelation zu den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Graphikers.

In keinem direkten Zusammenhang, jedoch in folgerichtigem Anschluß lassen sich Darbietungen betrachten, die aufzeigen, wie und wo der Einfluß künstlerischer Gestaltung in den verschiedenen Umweltbereichen gesellschaftswirksam wird. Exemplarisch aufgeführt dazu seien: Das politische Plakat, bei dem der Schüler in analytischem Denken lernen soll, den realen Inhalt von der beabsichtigten Werbewirkung trennen zu können, um zu reflektierten Entscheidungen gelangen zu können. Die Ausstellung einer Bausparkasse kann zu Überlegungen zur Gestaltung (Farbe, Kunst, Grünflächen) des Stadtbildes anregen um dadurch den Schüler - als den zukünftigen Stadtbewohner - für städtebauliche Planung zu interessieren. Eine Reklamekampagne für ein bestimmtes Produkt durch Postwurfsendungen gibt Veranlassung, die auf psychologischen Erkenntnissen basierenden Werbemechanismen durchschaubar zu machen, die den Menschen zu bestimmten Verhaltensweisen bzw. Kaufentscheidungen beeinflussen.

7.o Analysierende und deutende Bestandsaufnahme epochal zugeordneter Objekte im heimatlichen Bereich für die didaktische Erschließung zum werkbetrachtenden Unterricht

Die Frage nach dem "Was", "Wie" und "Wozu" - nach Form, Zahl und Wert werden seit Pestalozzis Darlegungen über Erziehung und deren Methoden immer wieder als Grundelemente der Bildung genannt. Werkbetrachtender Unterricht hat sich wie jeder Wissen vermittelnde Fachunterricht an der zugehörigen Wissenschaft zu orientieren, die ihrerseits Wissen in wertfreier Form zur Verfügung stellt. Die Wissenschaft selbst kennt für Wissenswertes keine Begrenzung. "Für die Erziehung aber", so glaubt Karl Jaspers, "sind Wissenschaften voll von Nichtwissenswertem." (324.) Wissenschaftliche Denkungsweise und wissenschaftlicher Methodengebrauch dagegen sind grundlegende Bestandteile schulischen Unterrichts, der nicht Wissenschaft ist, sondern Wissenschaftspropädeutik im Sinne von elementaren Grundprinzipien. "Die Planung des wissenschaftlichen Unterrichts kann entscheidend nicht durch die Wissenschaft selbst, nicht durch den Sachverstand der Fachwissenschaften bestimmt werden, sondern steht ursprünglich unter der Instanz des ganz anderen Sachverstandes, des Wissens um die Wesentlichkeit." (325.) Diese Instanz für die Auswahl des für die Schule Wissenswerten aus dem allgemeinen Angebot der Wissenschaft ist nach Jaspers der Geist der Schule, durch den die Funktion der Wissenschaft im Bereich der Schule stets überprüfbar bleibt.

Kerschensteiner hat eine weitere, allen Erziehungsaktivitäten notwendig zugehörige Voraussetzung dargelegt: "Die Bildung des Individuums wird nur durch jene Kulturgüter ermöglicht, deren geistige Struktur ganz oder teilweise der Struktur der geistigen Entwicklungsstufe der individuellen Lebensform adäquat ist." (326.) Damit ist die auf die psychologischen Prämissen bezogene Analyse des Stoffes für den Lernprozeß gefordert, dessen Anspruchsniveau von den durchschnittlich vorhandenen Möglichkeiten bestimmt werden soll. Das bedeutet von der psychischen Lernlage der Schüler der Sekundarstufe I her, daß der wissenschaftliche Wert eines Stoffes, der im allgemeinen auch anerkannter Kulturwert ist, nicht notwendig schon bestimmend für ein Lernziel oder gar mit diesem identisch sein muß.

Sowohl Jaspers' als auch Kerschensteiners Überlegungen liegt der Gedanke der didaktischen Selektion zugrunde, d.h. der Stoffauswahl nach elementaren und exemplarischen Kriterien.

Da zu Lernprozessen mit elementaren Stoffen notwendigerweise auch konsequentes "Offenlassen" gehört, ist die Objektwahl für den werkbetrachtenden Unterricht grundsätzlich auf das Epochaltypische angelegt. Das Elementare steht dabei in Korrelation zum Exemplarischen. (327.)

Kennzeichnend für exemplarisches Lernen sind nicht die stoffliche Breitenwirkung oder die abgeschlossene Stoffbehandlung, sondern das Erarbeiten des Strukturellen. Exemplarisches Lernen hat hinführende Funktion, sowohl im Hinblick auf die spezielle Situation als auch auf den historischen Zusammenhang.

Werkbetrachtender Unterricht im heimatlichen Bereich soll den Schüler durch eine begrenzte Zahl von fundierenden und erhellenden Einsichten zu einem systematischen, künstlerischen Orientierungsbewußtsein befähigen. Lernen von elementaren Grundlagen impliziert zugleich Lernen von Transfer; denn das Verstehen und Wissen eines Elementaren soll so angelegt sein, daß es aufschließenden Charakter hat; es soll nicht nur die spezielle einmalige Situation erschließen, sondern ermöglichen, andere und weitere Gegebenheiten anzugehen.

Die Begrenzung der Werkbetrachtung auf einen engeren Bereich erschwert

allerdings dem Lehrer, der den regionalen Objektbestand bei der Unterrichtsplanung didaktisch aufzubereiten hat, vielfach die exemplarische Objektauswahl.

Bei den Kunstwerken früher Epochen ist oftmals allein die Zufälligkeit des Erhaltenen Kriterium für die Betrachtung. In späteren Zeitabschnitten hingegen wird vielfach stärker selektiv vorzugehen sein, weil aus ihnen mehr - gleiches oder ähnliches - Kunstgut erhalten ist. In mehreren Gebieten gilt das besonders für spätgotische bzw. barocke Plastik. Bei dem zahlenmäßig starken Anteil neuerer Arbeiten wird die Kunstgeschichte entscheiden müssen, welche Werke über die Zeit hin bestehen können und für dauernd in den regionalen Bestand aufgenommen werden. Die exemplarische Betrachtung weniger Objekte gegenwärtigen Schaffens sollte primär formalanalytisch angegangen werden.

Zu Beginn der Analyse eines regionalen Objektbestandes sollte eine Gefahr bedacht werden, in die sich Werkbetrachtung im Heimatgebiet leicht begibt. Durch einen zahlenmäßig größeren Bestand formal gleicher oder verwandter Werke in einem eigenen heimatlichen Bereich wird dieser dann einer bestimmten "Kunstlandschaft" zugeordnet oder gar als eine solche deklariert. Der Begriff "Kunstlandschaft" kann im Grunde nur eine bestimmte Region bezeichnen, wird aber meistens so verstanden und gebraucht, daß die dort wohnenden Menschen mit eingeschlossen sind, und daß sich dann die Wesensart der Menschen in bestimmten regionalen Stileigenschaften ausdrückt. Zwangsläufige Folge ist die sogenannte "ortsgebundene" Kunst, die sinnvoll nur in einer bestimmten Gegend und von den in ihr lebenden und durch sie geprägten Menschen geschaffen sein kann. Hermann Beenken nennt bereits 1923 die Vorstellung, daß die Kunst einer bestimmten Region den "Charakter des Bodens und der Landschaft tragen müsse" einen "romantischen Irrtum". "Nicht aus dem Boden wächst die Kunst, sondern aus Menschen, die den Boden wechseln, die oft an anderer Stelle wirken, als wo sie geboren sind und wo sie gelernt haben." (228.)

Kunstimport und Künstlerwanderung sind offenbar von so großer Bedeutung gewesen, daß regionale Stilbezeichnungen sehr vorsichtig und eigentlich nur im Sinne eines Werkstattstandortes gebraucht werden sollten. Für die aus konstanten Stilmerkmalen hergeleitete regionale Zuordnung eines Kunstwerkes will man vielmehr "nach der künstlerischen Kontinuität an einem Orte, in einer Region fragen und zu bestimmen versuchen, seit wann es eine solche Kontinuität gibt, welches die einzelnen Stilmerkmale sind und wie lange sie tradiert wurden". (329.) Nur aus der Werkstatt-Tradition ist es zu erklären, warum manche Formen sich an manchen Orten viel länger als anderswo behaupten. Ist die handwerkliche oder künstlerische Tradition an einem Ort sehr alt, so beeinflußt sie als genius loci nicht selten auch die zugewanderten Künstler. Das hat aber mit Stamm oder Rasse oder gar Boden absolut nichts zu tun. Margaret Mead definiert den Zusammenhang so: "Die Kultur eines jeden Volkes ist das Ergebnis eines Lernvorganges und ist durch Prozesse wie Entlehnen, Widerstand, Erfindung usw. veränderbar ... Kulturelle Formen sind in gar keiner beweisbaren Art mit Rassenmerkmalen in Verbindung zu bringen." (330.)

Wenngleich beim lernzieltheoretischen Unterricht im allgemeinen die didaktische Analyse nicht mehr den hohen Stellenwert beansprucht, der ihr beim stoffbezogenen Unterricht zugesprochen wurde (331.), ist die Realisierung lernzielorientierter Werkbetrachtung in einem heimatlichen Bereich weitaus stärker von der didaktischen Erschließung des vorhandenen - den Lernzielen adäquat zuzuordnenden - Objektbestandes abhängig.

Analog zum späteren konkreten unterrichtlichen Betrachtungsvorgang mit seinen analysierenden und deutenden Einzelschritten gliedert sich auch die stofferschließende Unterrichtsvorbereitung in die Bereiche Analyse und

Deutung der zu betrachtenden Objekte, wobei das Wort Gliederung nicht strenge Teilung des einen vom anderen und auch nicht temporale Abfolge besagt, sondern die beiden aufeinander bezogenen Hauptvorgänge der didaktischen Aufbereitung bezeichnen soll. Im analysierenden Anteil geht es dabei um epochale Einordnung, um die Künstlerperson, um Standort und Herkunft, um Maße und Material, um technische und handwerkliche Verfahrensweisen sowie um Aufbau der formalen und farblichen Gefüge. Dem deutenden Part ist die Aufgabe gestellt, vom hermeneutischen Ansatz her die zu betrachtenden Objekte wesentlich unter kulturgeschichtlichen Aspekten anzugehen, d.h. sie in ihrem komplexen Bezugssystem von ästhetischen, ikonographischen, theologischen und geistesgeschichtlichen Komponenten zu erfassen, die historischen Hintergründe sowie die politischen und soziologischen Zusammenhänge mit einzubeziehen, aber auch die kommerziellen Strukturen in den einzelnen Epochen zu berücksichtigen. Eine solche didaktische Erschließung des Objektbestandes soll aber nicht für jedes einzelne Stück immer alle aufgeführten Gesichtspunkte gleichmäßig stark anziehen, sondern nach dem Prinzip des exemplarischen Lernens durch Akzentuierung das Herausheben des Elementaren anstreben.

Wenn nachfolgend eine analytisch-deutende Erschließung von Einzelobjekten der verschiedenen Epochen vorgestellt wird, so sind dafür Objekte ausgewählt worden, die einerseits nach Beobachtung des Verfassers in nahezu jedem heimatlichen Bereich zu finden sind und die andererseits eine formale und funktionale Durchschau der hauptsächlichen epochalen Gestaltungscharakteristika gewährleisten.

Abgesehen von wenigen lokalen Ausnahmen datieren die frühesten Stücke eines regionalen Objektbestandes - sowohl des standortgebundenen als auch des gesammelten - durchgängig aus dem früher Mittelalter, etwa aus spätkarolingischer und ottonischer Zeit. Der ursächliche Zusammenhang für das Fehlen älterer Werke liegt in der relativ späten Christianisierung in diesen Gebieten begründet.

Da bis ins hohe Mittelalter hinein beinahe alle Kunst für die Kirche geschaffen wurde, ist gerade für Objekte dieser Gruppe über die Analyse der formalen und materialen Bestände hinaus noch die Klärung der religiösen Sinngebung notwendig. Die darstellende Kunst des Christentums wollte mit ihren erzählenden und symbolischen Hilfsmitteln stets die bildnerische Ergänzung religiöser Ideen oder Handlungen sein. Es muß also bei der ikonographischen Aufschlüsselung der Kirchenkunst immer deren didaktische Tendenz mit im Blick bleiben; denn die charakteristischen Züge theologischer Strömungen sind meistens aus den zeitgenössischen Werken kirchlicher Kunst klar ablesbar. Die Hauptthematik der mittelalterlichen Kirchenkunst sind die Offenbarungstatsachen des Alten und Neuen Testamentes und das Leben der Heiligen und Märtyrer, zu denen eine Vielzahl von Symbolen tritt, die vornehmlich als Tiergestalten in keinem direkten Bezug zum Heilsgeschehen stehen. "Didaktische Hilfsmotive" nennt Künstle die Symbole, "weil sie im Bereich der christlichen Kunst die nämliche Funktion haben wie Gleichnisse, Erzählungen, natürliche Beweisgründe und andere Behelfe, denen sich die Organe der Kirche bei der Verkündigung des Wortes Gottes bedienen, um abstrakte religiöse Wahrheiten zu versinnlichen." (332.)

Die didaktische Aufbereitung künstlerischer und kunsthandwerklicher Objekte wird stets die Ideenwelt, aus der heraus sie entstanden sind, ebenso zurückerarbeiten wie die geschichtlichen Ereignisse, die oftmals in engem Zusammenhang mit den Ideen einer Zeit stehen, und die lokalen Geschehnisse.

Erst mit diesem Prozeß historischen Aufarbeitens werden die Aussagen der Kunst vergangener Zeiten verständlicher.

7.1 Objekte aus romanischer Zeit

7.1.1 Frühromanische Architekturfragmente

Der Mönch Raoul Glaber aus dem Kloster Cluny schreibt in seiner Chronik: "Als das 3. Jahr nach dem Jahr looo herankam, wurde fast überall, aber besonders in Italien und Gallien, der Kirchenbau erneuert; obwohl die meisten sehr gut gebaut waren und eine Erneuerung nicht nötig gehabt hätten, trieb ein richtiger Wettstreit jede christliche Gemeinde dazu, eine noch prächtigere Kirche als die Nachbarn zu haben. So wurden fast alle Bischofskirchen, die allen möglichen Heiligen geweihten Klosterkirchen und sogar die kleinen Dorfkapellen von den Gläubigen schöner wieder aufgebaut." (333.)

Die Äbte Desiderio von Monte Cassino und Hugo von Cluny hatten als Bauherren ihrer architektonischen Meisterwerke einen weltweiten Ruf erlangt und das allgemeine Interesse für das opus aedificale geradezu geweckt. Diese zugleich mit der geistigen Reform der Kirche von Cluny ausgehende Bewegung verschönernder Neugestaltung und schmückender Renovierung kirchlicher Bauwerke trifft für viele Gebiete in Deutschland nur bedingt zu. Sicherlich gibt es auch hier bereits Umgestaltungen vorhandener Kirchen, vorallem an den Bischofssitzen und in den großen Klöstern, aber auch durch die kaiserliche Bauherrschaft. Die eigentliche große Bauaufgabe in Deutschland ist regelrechter Kirchenneubau, veranlaßt durch innerkirchliche Reorganisation, verbunden mit der Errichtung von Pfarreien, der Erstellung von Kapellen auf adeligen Gütern und der Stiftung und Gründung von Klöstern. Über die großen richtungsweisenden, stilbestimmenden Sakralbauten dieser Zeit - seien es die bekannten Kaiserdome, Bischofskirchen oder Abteien - ist viel Literatur vorhanden, sowohl im Hinblick auf die Analyse als auch auf die Deutung. (334.)

Weniger Beachtung dagegen fanden vielerorts die noch in ursprünglichen Fragmenten aus späteren Erweiterungen und Umbauten herauslesbaren kleinen Kirchenbauten, die von weltlichen Würdenträgern seit einer Verordnung Karls des Großen von 8o3 mit bischöflicher Genehmigung für den Gottesdienst ihrer Leute in ihrem Herrschaftsbereich errichtet wurden.

In diesen kleinen Steinkirchlein kamen die einfachen Menschen wenigstens einmal in der Woche zusammen, um für kurze Zeit eine Überhöhung ihres einförmigen Alltags zu erleben. Der Priester mußte ihnen in der Predigt Inhalt und Sinn der Epistel und des Evangeliums erklären und sie zur Einhaltung der Gebote mahnen. Deren wichtigstes aber, der sonntägliche Meßbesuch, war außerdem mit der Sonntagsruhe verbunden und somit für die meisten im Untertanenverhältnis gehaltenen Menschen die einzige Garantie eines nahezu arbeitsfreien Tages in der Woche. Die bauliche Gestalt dieser Kapellen gestattet einen bescheidenen Einblick in die frühromanische Gedankenwelt, die im Kirchenraum eine Bastion gegen die Dämonen sah.

Als um das Jahr looo aus chiliastischen Denken eine Weltuntergangsstimmung weit verbreitet war, entstand im sächsischen Bereich - vornehmlich in den reichsfreien Frauenklöstern - der Baugedanke des schildartigen, fast völlig geschlossenen Westriegels (Freckenhorst,Maastricht) als abwehrendes Bollwerk gegen das in den Kirchenraum eindringende Böse.

Die Wandflächen der kleinen Kirchlein und Kapellen haben gleichfalls zunächst schützende Aufgaben und raumschließende Funktionen und zeigen die Absicht der Bauenden, das Gotteshaus als Versammlungsraum der kleinen Gemeinden standsicher für eine lange Dauer hinzustellen und es abzusetzen gegen die eigenen leicht zerstörbaren hölzernen Wohnhäuser. Das adäquate Baumaterial waren Findlinge und Bruchsteine, die - roh oder grob behauen - in dicken Mörtelfugen vermauert wurden und deren Verbandtechnik deutlich

macht, daß die vom Holzbau herkommenden germanischen Bauleute noch kein eigenes Verhältnis zum Stein gefunden hatten, obwohl ihnen Karl der Große den Steinbau für Kirchen anbefohlen hatte.

Die Wandlungsfähigkeit durch Verformung und die damit verbundene Formfülle des Materials Stein als spätantikes Erbe ist noch nicht wiedergefunden oder, weil keine Berührung mit der Antike stattgefunden hatte, noch nicht neu erkannt. Dennoch gibt es auch an diesen frühen Kapellen durch eine bewußte Reihung der rundbogigen Fenster (meist in Dreiergruppen) erste Ansätze architektonischer Gestaltung. Der Bogen - analog zum römischen Triumphbogen Symbol des Sieges - ist innerhalb der rohen Wandfläche ein erstes Schmuckelement. Die rundgebogten Fenster können nicht mehr einfach als Mauerdurchbrüche bezeichnet werden, denn sowohl ihre Einzelproportionen als auch die Zusammenfassung zu Gruppen weisen einen deutlichen Formwillen aus.

Als erste Steinmetzarbeiten an diesen kleinen Kirchen sind die monolithischen Türstürze anzusprechen, obwohl auch hier noch die traditionsgebundene Holzbauweise deutlich spürbar ist. Der große Steinblock ist aufgefaßt wie ein behauener Baumstamm und gleichsam als tragender Fachwerkbalken "verzimmert". Der Stein selbst wird noch nicht primär als Formträger empfunden, sondern hauptsächlich als Materie, gemessen an den Kriterien des Lastens und Tragens. Der schüchterne Versuch, eine Form zu finden, etwa indem man dem lagernden Block, etwas von den Außenkanten abgesetzt, die Gestalt einer flachen Wölbung oder eines stumpfwinkligen Dreiecks gibt, ist bereits ein archaischer Beginn, Eigenes und Eigenständiges schaffen zu wollen.

Nach Dehio ist der Architekturort, an dem plastische Entwicklung zuerst vollzogen wurde, das Portal und zwar zunächst am Türsturz als Vorläufer des Tympanon. Schon in karolingisch-ottonischer Zeit gab es an einigen mittelalterlichen Kirchen an waagerechten Türstürzen ornamentale Muster in Reliefarbeit. (335.) Für alle Stürze mit glatter Fläche ist "regelmäßig die Ausstattung mit einem Gemälde" anzunehmen. (336.)

Neben den Neuerrichtungen kleiner Kirchen mit eigenkirchlichem Charakter auf dem Boden weltlicher Grundbesitzer und neben den vielen Kirchenbauten in den neugegründeten Pfarreien, denen, da sie Taufkirchen waren und einen Begräbnisplatz hatten, die kleinen Kirchen und Kapellen pfarrherrlich zugeordnet waren, entwickelt sich im frühen Mittelalter eine weitere bauliche Aktivität, die in kausalem Zusammenhang mit der Erneuerung des mönchischen Lebens steht und die, vom 910 gegründeten Benediktinerkloster Cluny in Burgund ausgehend, eine gesamteuropäische monastische Reform einleitet. Gebet, Arbeit, Selbstzucht - die Postulate des Hl. Benedikt - bestimmen erneut konsequent die Lebensform des Ordens, geordnet durch minuziöse Regeln. Im Gegensatz, aber auch als Ergänzung zur persönlichen Askese wird die reiche Prachtentfaltung der gemeinsamen liturgischen Feiern angesehen. Die benediktinischen Reformideen finden auch beim Weltklerus viele Anhänger, "und es entsteht eine Partei der Reformfreunde". (337.)

Östlich des Rheins sind die Mönche des 838 gegründeten Klosters Hirsau im Schwarzwald die entschiedensten Träger der Erneuerungsbewegung. Ihre Bauweise entspricht ihrer ästetischen Gesinnung und setzt sich von der weitaus aufwendigeren der neuerrichteten Kirchen Cluny II und Cluny III deutlich ab. Obwohl das "Hirsauische" selten rein und vollständig auftritt, prägt es viele zeitgenössische Kirchenbauten, vorallem im Süden Deutschlands. Charakteristisch sind die relativ langen Seitenschiffe, der alten Basilika ähnlich, jedoch mit bedeutend größerer Höhentendenz, und die einfache beinahe schmucklose Fassadengestaltung. "Praktische Bedürfnisse der liturgischen Handlungen, vorallem die Möglichkeit, Messen an vielen Altären und Prozessionen abzuhalten, werden bei der Gestaltung des Inneren berücksichtigt." (338.)

Während sich die die westliche Eingangshalle flankierende Doppelturmanlage der Hirsauer Mönche im Süden Deutschlands lange Zeit hält, und im Rheinland geradezu die Vieltürmigkeit blüht, entwickelt sich im sächsischen Raum, vornehmlich in Westfalen, die Bauform der Einturmanlage, von der Idee her die Weiterführung des Westriegelgedankens - auch in seiner apotropäischen Bedeutung -, jetzt auf einem quadratischen Grundriß aufbauend. Diese zum Teil mächtigen, aus Bruchsteinen und Findlingen standfest hingestellten, aus dem irdisch-unzulänglichen Bodenbereich nach oben ragenden Türme nennt Lützeler "ein architektonisches Gleichnis des Einzelgängertums westfälischer Bauern". (339.)

Verhältnismäßig viele dieser Türme aus dem 11. und 12. Jh. sind als Zeugnisse der zahlreichen Kirchenbauten dieser Zeit erhalten, während von den übrigen ursprünglichen Bauteilen nur ganz wenige fragmentarische Stücke nachzuweisen sind. Viele dieser Türme wurden allerdings später durch An- und Aufbauten geändert und haben besonders durch ihre veränderten Dachausbildungen ein völlig anderes Aussehen erhalten. (340.)

7.1.2 Architekturelemente der romanischen Kirche

Neben den Türmen aus der Zeit der leidenschaftlichen Bautätigkeit nach dem Jahr 1000, von der jener Mönch Raoul Glaber berichtet hat, sind nur wenige steinerne Zeugnisse künstlerischen Schaffens erhalten. Aber auch schon aus diesem Wenigen wird spürbar, daß auch im nördlichen Abendland Neues, Junges an die Stelle des aus der Antike Tradierten tritt. (341.)

Die germanischen Bauleute hatten für die Durchführung ihrer Kirchenbauprogramme, bei denen Funktion und Organisation die Form diktierten - nämlich von der Welt trennende ausreichend große Versammlungsräume von hoher Festigkeit und Dauerhaftigkeit zu schaffen -, die von den Römern und Byzantinern im Kirchenbau erprobten Konstruktionen übernommen: die Technik der Bogen- und Gewölbebildungen. Ein Gefüge keilförmig vorgerichteter Steine, deren vertikale Kanten rechtwinklig zur Bogenlinie stehen, ist das Konstruktionsprinzip dieses Bauelementes. Heinrich Lützeler schreibt: "Der Bogen ist von den Römern in die abendländische Baukunst eingeführt worden und hat bald das Übergewicht über die Stützenreihe mit geradem Gebälk erlangt. Die Abfolge der Bögen dient zum Ausdruck eines sich in der Waagerechten fortpflanzenden Kräftestroms - ein für die christliche Baukunst entscheidender Zug." (342.)

Die bautechnische Lösung der Bogenkonstruktion wird die Grundlage der sich langsam entwickelnden Romanik. Der Bogen, mit dem Fenster, Eingänge, Arkaden und Emporen geschlossen wurden, behält sehr lange die Form des Halbkreises, während seine Leibung eine ständig differenziertere Durchgliederung erfährt. In frühromanischer Zeit ist der Bogen eine rechtwinklige Maueraussparung in der Bruchsteinwand. Mit der Ablösung des Bruchsteines durch das Quaderwerk beginnt zugleich die formale Gestaltung der Bogenfutter durch den Steinmetz, wobei über rechtwinklige Abtreppung, stabförmige Profilierung bis zum reichgezierten Stufenportal ein gerader Weg erkennbar ist.

Romanisch als Definition für den formalen Ausdruck des Bauens zwischen 1000 und 1250 trifft nur bedingt den eigentlichen Sachverhalt des Schaffens in dieser Epoche. (343.) Übernommen werden zunächst neben dem Bogen auch die übrigen Grundkonstruktionen der römischen Bauweise wie Säulen, Pfeiler, Wölbung und Mauertechnik. Das geschieht offenbar in einem regelrechten Lernprozeß, bei dem römische und byzantinische Architekten und Handwerker die Lehrer der germanischen Bauleute sind. Ein Beispiel dafür ist die Bartholomäuskapelle in Paderborn, die 1017 geweiht wird. Bischof Meinwerk, von Anton Henze als "begeisterter und sachkundiger Bauherr auf der Höhe der Zeit"bezeichnet (344.), läßt sie in Anlehnung an karolingische

Tradition per operarios graecos (durch byzantinische Bauleute) errichten.

Die Geschlossenheit romanischen Mauerwerks läßt sich leicht zurückführen auf die römische Technik der Massivbauweise. Allerdings werden nur am Anfang deren formale Flächengliederungen des opus spicatum oder des opus reticulatum, wie an der Torhalle in Lorsch, übernommen. (345.) Die eigentliche romanische Mauerwerkausbildung ist das Quaderwerk.

Mit der Quadertechnik finden die Bauleute der Romanik ihr Verhältnis zum Stein, den man nun nicht mehr schlicht als raumschließendes Material für die Wände nimmt, sondern als Mittel zur gliedernden Gestaltung der Fassaden. (346.) Cichy stellt heraus, daß die wiederentdeckte Quadertechnik "eine so ausgeprägte Liebe für die erdhafte Schwere und Körperlichkeit des Steines entwickelt, wie sie ihresgleichen sucht. Die Quaderblöcke erfuhren eine solch sorgfältige Zurichtung, daß sie auf den bindenden Mörtel, dessen die römischen noch bedurften, oft ganz verzichteten." (347.)

Fast kameradschaftlich verhält sich der Steinmetz zum Stein, den er als lebendes Wesen empfindet, und der klagt und leidet, wenn er ihn "peinigt". Hat der Bildhauer aber gar einen Stein verhauen, dann wird dieser unbrauchbare Stein "als Bernhard mit umständlichem Gepränge und unter Anteilnahme aller Hüttenmitglieder feierlich, wenn auch in übermütig grotesker Form, zu Grabe getragen". (348.) Der einzelne Quader wird nicht nur paßgerecht zugehauen, sondern erfährt darüberhinaus eine besondere Oberflächen-Bearbeitung seiner Sichtflächen. Zwischen den glatten Randschlagstreifen spitzt der Steinmetz den stehengebliebenen Bossen zu einem feinen rillenförmigen Netz von Fischgrat- und Schräglagenmustern flächig ab. (349.) Werner Groß setzt den durch Ornament- und Farbwechsel "lebenden" Stein des Mittelalters ab vom antiken Quader, "bei dem alles Leben sofort in feste plastische Form eingeht". (350.)

Der Weg der Romanik von den frühen kargen Formen bis zu den ausdifferenzierten, reichen der Blütezeit ist markiert durch fortlaufende formale Belebung und gliedernde Bereicherung.

Verhältnismäßig oft sind Wandgestaltungen an erhaltenen, bzw. bei späterem Umbau mit einbezogenen, Bauteilen romanischer Kirchen zu finden, an denen das Schema des romanischen Wandaufbaus gut ablesbar ist. Horizontal beginnt die Gliederung, dem Prinzip des Lagerns folgend, mit dem der aufgehenden Quaderflucht vorgelegten Sockel, dessen oberer Abschluß aus Wulst, Hohlkehle, Karnies (S-förmiges Profil) und Winkelkanten der Profilierung attischer Basen entspricht. Auf die Oberkante des Sockels sind wandgliedernd die vertikalen Steinbänder der Lisenen gestellt, die ohne Kapitellabschluß unterhalb von Gesims und Dachansatz die durchlaufenden Bogenfriese aufnehmen. Die Rundbögen dieser Friesbänder wiederholen sich häufig fünfmal zwischen den Lisenen. Bei der später beliebten Dreiergruppierung wird der mittlere Bogen gern gestelzt. Die Fensteröffnungen sind achsial zwischen den Lisenen angeordnet. Den oberen Abschluß des Lisenen- und Friesgefüges bildet das Trauf- oder Kranzgesims, das in der Regel die Sockelprofilierung spiegelbildlich wiederholt. Mehrfach übereinander gestellt gliedert das Lisenen- und Gesimsspiel an hohen Wänden und Türmen die Fläche und macht deutlich, "daß die einzelnen Teile des Baukörpers nicht als Ganzes, sondern als Summe von Einzelheiten gesehen werden sollen". (351.)

In der Spätzeit treten vornehmlich bei den Türmen an die Stelle der Lisenen oftmals Pilaster (Halbsäulen) als Träger geschlossener Blendarkaden. Die Bauornamentik wird reine Schmuckform; denn die vertikalen Elemente sind durchaus nicht mehr zwingend bezogen auf die Pfeiler- und Vorlagekonstruktionen des Innenraumes - ein deutliches Beispiel für die Verselbständigung eines dekorativen Systems.

Die römischen Architekten schlossen ihre Rechteckräume oft mit der überwölbenden Tonne. Aus zwei über einem Quadrat sich durchdringender Tonnen entsteht das Kreuzgratgewölbe. An den diagonalen Schnittkanten der Innenseiten bilden sich dabei scharfkantige Grate, die sich in der Mitte des Gewölbes kreuzen und deshalb der Konstruktion ihren Namen gegeben haben. Die Scheitellinie, d.h. die Oberkante der vier Tonnenteile, bleibt dabei in gleicher Höhe.

Während schon im 11. Jh. das Quadrat das gültige Modul für den Grundriß wird, setzt sich die Technik des Wölbens erst von der Mitte des 12. Jhs. an allgemein durch. Es ist schwer zu sagen, ob der Wunsch nach einer Überhöhung des Kirchenraumes den Rückgriff auf die alte römische Technik des überwölbenden Abschlusses bewirkt hat, oder ob die vielen Kirchenbrände die Bauleute veranlaßt haben, anstelle der flachen Holzdecke oder der offenen Sparrendecke eine feuerhemmende Steinkonstruktion zu ersinnen. (352.) Sicher ist allerdings, daß die romanischen Baumeister die Ausbildung der Decke als Kreuzgratgewölbe besonders für die wegen ihrer hohen Belastung stabil konstruierten Krypten anwandten. Hiervon gibt es viele gut erhaltene Beispiele, oft auch da, wo die Kirche selbst mehrfach nach dem Bedarf der Zeit verändert und den zeitgenössischen Formvorstellungen angepaßt wurde.

Aus konstruktiven und ästhetischen Gründen werden bei den dreischiffigen Kirchenräumen von Pfeiler zu Pfeiler - den Eckpunkten der Grundrißquadrate - quer durch das Mittelschiff Rundbögen (Gurtbögen) als Auflager für die Kreuzgratgewölbe gespannt. Die neue Architektureinheit ist das Joch. Die Längs-Trennwände zwischen den Schiffen sind über Arkaden errichtet, deren Bögen wechselweise auf Pfeilern (im Querschnitt rechtwinklig)und auf Säulen (im Querschnitt rund) aufstehen. Bei diesem System des Stützenwechsels sind die Säulen genau auf der Hälfte der Quadratseite des Grundrißmoduls angeordnet und bilden für die Gurtbögen der Seitenschiffe neben den Pfeilern jeweils ein zweites Auflager, so daß sich bei halber Breite des Seitenschiffs gegenüber der des Mittelschiffs hier gleichfalls Kreuzgratgewölbe errichten lassen; denn an ein Joch des Mittelschiffs sind zwei Joche des Seitenschiffs angebunden. Voraussetzung für dieses gebundene System sind allerdings der quadratische Grundriß und die gleiche Scheitelhöhe der sich durchdringenden Tonnen.

Die weiterführende Konstruktion ist das Kreuzgratrippengewölbe, bei dem die Grate durch einfache rechtwinklige oder durchprofilierte Steinbänder (Rippen) unterfangen werden. Auch hier stellt sich wieder die Frage, ob ästhetische Vorstellungen oder konstruktive Erkenntnisse die Impulse für das neue bauliche Element gegeben haben. Die Rippen werden zuerst errichtet, danach die sphärischen Dreiecke (Kappen) zwischen ihnen in einem besonderen Verband ausgemauert. Als halbrunde Pfeilervorlagen vom Boden aus bis in den Scheitelpunkt hochgeführt akzentuieren die Rippen die neue in die Höhe tendierende Raumvorstellung. Zugleich ist hier der Ausgangspunkt für die nachfolgenden Rippensysteme und damit für das Architekturelement des Bündelpfeilers.

Die Säule behält ihre Funktion als Auflager für Bogen und Kappen, sowohl beim System des Stützenwechsels als auch bei der neuen Form des Überfangbogens, der auf zwei Pfeilern aufgelagert einen größeren Abstand überspannt. Dieser große Bogen wird seinerseits durch weitere von Säulen getragene Bögen gegliedert.

Während das Prinzip der romanischen Tragkonstruktion nur an relativ wenigen vollständig erhaltenen Einheiten zu studieren ist, gibt es in vielen Gegenden die Möglichkeit, Aufbau und Funktion der romanischen Säule an originalen Stücken zu betrachten, gemeint sind die Teilungssäulen in den Schall-Löchern romanischer Kirchtürme. Diese Säulen zeigen in maßstäb-

licher Verkleinerung alle Details der romanischen Säule, von der attischen Basis, teilweise mit Eckblättern und Eckzehen, über den Schaft, der bisweilen noch einen Nachklang an die dorische Entasis (Schwellung) aufweist, bis zum Kapitell, das im allgemeinen die neugeprägte Form des blockartigen Würfelkapitells hat. Geometrisch-konstruktiv geformt, ohne Beziehung zur vegetabilen Natur, paßt sich das Würfelkapitell gut in die ungegliederte Massigkeit dieser Türme ein und nimmt eine innerlich begründete Verbindung mit dem schweren Bruchstein auf. Aber es stellt sich dennoch durch seine "Vierseitigkeit" dem Betrachter in tragender und vermittelnder Funktion dar.

Es ist die Aufgabe des Kapitells, zwischen dem Kreis als Querschnitt der Säule und dem rechtwinkligen Ansatz des zu tragenden Bogens zu vermitteln, für die Bildhauer zu allen Zeiten eine Aufforderung, der Baugesinnung entsprechende Formen zu finden. Kapitellformen grenzen daher mehr oder weniger genau Zeiten und Stile gegeneinander ab. Während beim Umbau des Domes zu Speyer unter Heinrich IV. gegen Ende des 11. Jhs. noch korinthische Kapitelle aus römischer Kaisertradition die Eminenz des Bauwerkes zu unterstreichen hatten, wurden bereits um die Jahrtausendwende am Essener Münster und in der Hildesheimer Michaelskirche Würfelkapitelle geschaffen. Diese Form zeigt nun wie sehr die Bauleute des Nordens, die sich bis dahin immer noch antiker Lehnsformen bedient hatten, mit dem Material Stein umzugehen gelernt hatten. Bereits in karolingischer und ottonischer Zeit hatte eine Rückbildung der korinthischen vegetabilen Kapitellformen zugunsten von abstrakten geometrischen Formen - wie Pilz, Pyramide und Kegelstumpf - stattgefunden. Folgerichtig mußte die Geometrik des archaischen Würfels als lastübertragender Block den Schöpfer einer so klaren Architektur, wie sie der Hildesheimer Dom aufweist, überzeugen. Hans Weigert sagt zur Kapitellgestalt des Würfels, daß "er als einziger die Aufgabe, vom Quadrat zum Kreis überzuleiten, in mathematisch sauberer Form löst. Er läßt Würfel und Kugel einander dergestalt durchdringen, daß die Kugel dem Würfel seine unteren Ecken abschneidet, und von seiner Unterfläche nur einen Kreis stehenläßt. Das Würfelkapitell entspricht also nur in der oberen Hälfte einem Würfel im Sinne der Stereometrie, in der unteren dem zum Würfelspiel mit abgerundeten Ecken." (353.)

7.1.3 Territorialgewalt und Stadtbürgertum

Im Ausgang des 12. Jhs. werden in Deutschland vielerorts neue Kirchenbauten errichtet, über deren Zusammenhänge von Ursprung und Gründung es im allgemeinen ziemlich genaue, urkundlich ermittelte Daten gibt, während nur wenige bauliche Zeugnisse der Gotteshäuser erhalten sind.

Der eifrige Kirchenbau muß vor dem Hintergrund der seit der Mitte des Jahrhunderts konsequent betriebenen Gründung befestigter Städte gesehen werden. (354.)

Diese Stadtgründungen sind primär politische Aktionen innerhalb der Auseinandersetzungen der aufstrebenden Territorialherren (dominus terrae). Eine bedeutende Kraft sind in diesen Jahrhunderte währenden Machtkämpfen die kirchlichen Fürsten, die schon vorher begonnen hatten, weltliche Besitztümer an sich zu ziehen. Bereits seit dem 10. Jh. besitzen die Bischöfe vielfach ansehnlichen Landbesitz, der offensichtlich aus ehemaligem Reichsgut stammt, und auf die Politik der Reichskirche Otto I. zurückgeht.

Die Methode der Karolinger, durch das System des Kronvasallentums die Erhaltung des Staates zu sichern, hatte letztlich das Gegenteil bewirkt: Eine Gruppe mächtiger Grundbesitzer fand sich in dem gemeinsamen Interesse, dem Herrscher die einzigen Machtmittel - die Reichsdomänen - abzunehmen und so die eigene Position zu stärken. Die Ottonen begegnen dem durch

ausgeübte Recht der Bischofsinvestitur hinaus mehreren Bischöfen in ihrer Residenz und näheren Umgebung das Grafenrecht verliehen, verbunden mit den Regalien (Königsrecht) der Münzprägung sowie Zoll- und Marktrechten. Dieses System hatte das Ziel, mit einer in ihren Interessen gleichgerichteten Gruppe von geistlichen Würdenträgern eine staatstragende Schicht gegen die Macht der Herzöge und zum Schutz der Krone aufzubauen. Dazu wurden die Bischöfe und Äbte reichlich mit Königsgut ausgestattet, das für die Zölibatäre natürlich kein persönliches Erbgut bedeutete.

Den werdenden Territorien fehlte allerdings durchweg noch die regionale und administrative Geschlossenheit, vielmehr war das, worüber die territorialen Herren verfügen konnten, "in der Regel ein vielfach zersplitterter Gebietskörper und ein Bündel von vereinzelten, unter sich unverbundenen Hoheitsrechten, das Ganze immer wieder zerschnitten und durchkreuzt von den Besitzungen und Rechtstiteln konkurrierender Gewalten". (355.)

1180 bringt der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg nach dem Sturz seines erbittertsten Gegners Heinrich des Löwen, der den Machtbestrebungen der Kölner Erzbischöfe in Westfalen im Wege gestanden hatte, dessen herzögliche Ansprüche dieses an Kurkölner Besitz angrenzenden Gebietes für Jahrhunderte in die Hand der Kölner Krummstäbe. Die Gründung, der Ausbau und besonders die Befestigung von Städten und Marktflecken zur Sicherung der territorialen Gewalt waren Teile des politischen Konzeptes im Prozeß der Territoriumsbildung, der durch die Fürstenprivilegien Friedrich II. von 1220 und 1232 auch von der Zentralgewalt her anerkannt werden mußte. Neu beginnt auch die Territorialisierung der Gerichtsbarkeit mit dem Ziel, Territorium und Iurisdictio als eine Einheit zu betrachten.

Allerdings stehen diesen politisch-dynamischen Vorgängen gerade die neugegründeten Städte in gewisser Weise entgegen; denn die Stadt ist als Verband freier Bürger gegründet, als Gegenform des sich selbst versorgenden Großhaushaltes einer Sippe oder eines Herrn mit seinem Gesinde. Bindendes Element ist nicht gleiche Herkunft oder Verwandtschaft untereinander, sondern eigentlich nur der Wille, den Austausch von Waren und Ideen möglich zu machen. Neben der Regelung von Marktverhältnissen und der Durchführung von Handel und Gewerbe betreffenden Maßnahmen geht es den neuen Bürgern vornehmlich um die persönliche Freiheit in der Stadt. Aus der Gleichheit der Bürger resultiert der Wunsch nach Autokephalie, d.h. sich selbst eine Führungsspitze zu schaffen.

Die Befestigung der Stadt - von der übergeordneten territorialen Gewalt als Sicherung der eigenen Macht intendiert - läßt die Stadtbürger mit wachsender ökonomischer Unabhängigkeit auch auf politische Unabhängigkeit - durch Selbstbewaffnung drängen. Charakteristisch für die eigenen Stadtregierungen, die mehr und mehr Legislativ- und Exekutivorgane werden können, ist die "rationale, von Geschlechter- und Sippenbanden unabhängige Verwaltung". (356.)

An die Stelle des feudalistischen Systems, in dem Landbesitz fast die einzige Form von Reichtum bedeutet, tritt allmählich durch die Stadtgründungen die Geldwirtschaft und damit eine größere Beweglichkeit der Menschen, ihrer Güter, ihrer Erfindungen, ihrer handwerklichen Erfahrungen, aber auch ihrer künstlerischen Ideen. Der künstlerische Universalismus dieser Zeit ist somit nicht zuletzt eine Folge des Aufblühens der Städte als Netz von Handelspunkten.

Ein Teil der Bevölkerung ist nun gewissermaßen in einer permanenten Bewegung: Bauern kommen in die Stadt, Händler ziehen von Stadt zu Stadt und Markt zu Markt, Künstler und Handwerker wandern von Bauhütte zu Bauhütte. Diese Bauleute bilden - seitdem Geld zu ihrer Entlohnung zur Verfügung steht - als freie und nicht ortsgebundene Arbeitskräfte einen überregionalen Arbeitsmarkt. (357.)

In immer größerem Maße übernehmen die Bürger durch ihre Organisationen der Gilden und Zünfte die politische Führung der Kommunen und damit auch die kulturelle Trägerschaft. Die Bürger bauen die Gotteshäuser - aber nicht nur als Bauherren, sondern auch als Baumeister, Bauleute und Kunsthandwerker.

Die in der Spätphase der Romanik auftretende Form der Hallenkirche ist der Ausdruck der neuen, andersartigen Gesellschaft. Der Bürger, der die hierarchische Abstufung im Kirchenraum ablehnt und in der Gemeinschaft der Pfarrei Gleichberechtigter neben anderen sein will, wird zum Träger der Kultur und die Halle ist die adäquate Architekturform seiner religiösen Anschauung. (358.) Sie ist der überschaubare Raum, der seinen Maßstab durch den Menschen erhält. Basilika und Westwerk waren der Ausdruck ihrer kulturellen Träger: der Aristokratien, sowohl der klerikalen als auch der profanen. Der städtische Bürger sucht ein anderes, direktes Verhältnis zu Gott. Dazu braucht er keinen Wegraum mit mächtigem Westwerk und gewaltigem Chorraum. Der Zugang zum Gotteshaus ist nicht mehr der Turm im Westen, das weit entfernteste Gegenüber des Altars im Osten, sondern das herrlich geschmückte Portal an der Längsseite der Kirche, der direkte Zugang vom Marktplatz oder dem Wohnviertel zum Altar.

7.1.4 Bauplastik an Portal und Kapitell

Das reichste Bauglied der romanischen Außenfassade ist stets das Portal, das im allgemeinen den Westeingang umrahmt. Allerdings tritt in der Spätromanik der architektonisch-plastisch betonte Eingang (besonders in Westdeutschland) auch als Nord- oder Südportal auf. Durch die von außen nach innen abgetreppte Gliederung der dicken, bisweilen noch um Steinstärke vorgezogenen Mauermasse hat diese Eingangsform auch den Namen Stufenportal.

In der Regel ist das romanische Portal etwa wie folgt gegliedert: Die beiden Eingangsseiten sind durch Gewände (Leibungen) mit mehreren Rücksprüngen gerahmt, aufgestellt auf einem vorspringenden mitlaufenden Sockel. In diese Treppen sind in sauberem Steinschnitt Säulen eingestellt, deren Basen und Kapitelle oftmals über die Kanten der Abtreppung hinweg ein verkröpftes Band bilden. Die Profilierung der Kapitellgesimse wird dabei vom Türsturz aufgenommen, der das rundbogige Tympanonfeld trägt. Dieses Bogenfeld wird von den Archivolten (Bogenläufen), die die Abtreppung der Leibung fortführen, umlaufen und bietet ebenso wie die Säulen und Archivolten dem Bildhauer Möglichkeiten für reiche Ornamentierung.

Bevorzugt für die schmückende Gestaltung des Stufenportals sind vegetabile und geometrische Ornamente. Hans Weigert nennt drei Wurzeln für die romanische Ornamentgestaltung: "... die Antike, zu der die Kulturen des Orients und Griechenlands gehören, die germanische Völkerwanderungszeit und schließlich die eigene abstrakte Erfindung Nordeuropas in romanischer Epoche." (359.)

Aus der Antike finden vornehmlich die Rosette, die Palmette und das Akanthusblatt Eingang in die romanische Ornamentik. Bei der Rosette, ursprünglich aus der babylonischen Kunst stammend, wachsen 4 oder 5 Blätter aus der erhöhten Mitte. Die Palmette - eine ägyptische Erfindung, von Griechen und Römern übernommen - ist die symmetrische fächerförmig aufrechtgestellte, konkrete Ableitung des Palmenwedels. Von der Romanik, die nicht aus der Natur, sondern aus der Tradition schöpft, wird die Palmette mannigfaltig variiert (Halbpalmette, Palmettenfries). (360.) Sparsamer ist, vorallem in der Spätromanik, die Darstellung des griechischen Akanthusblattes, das hauptsächlich dem Kapitellschmuck der mittelrheinischen Kaiserdome vorbehalten bleibt. Die germanische Formtradition bringt das Flechtbandmotiv mit seinen Varianten und den eingebundenen tierähnlichen Dämonendarstellungen in die romanische Ornamentik ein. Aus geometischen Grundformen konstru-

iert ist das abstrakte Ornament, die spezifische Eigenschöpfung der Romanik. Bevorzugter Ort für Sägefriese, Sternmuster und Kerbschnitte, Zick-Zack- oder Rautenmuster, Klötzchen-, Schachbrett- oder Diamantfriese - um die wichtigsten aus der großen Variationsbreite dieser bandförmigen Ornamente zu nennen - wird für die romanische Bildhauerei das Stufenportal.

In Deutschland gehören die Portalanlagen im wesentlichen der Spätphase der Romanik an, besonders diejenigen, die im Zuge einer Renovierung oder eines Umbaues vorhandenen oder erneuerten Kirchenbauten angefügt sind. Diese Erscheinung ist besonders in Westdeutschland festzustellen, wo an vielen Kirchen in kleinen Städten und Dörfern prachtvoll gearbeitete Stufenportale zu finden sind. (361.)

Das romanische Stufenportal ist der Endpunkt eines Rückbildungsprozesses, an dessen Beginn das Atrium der altchristlichen Basilika steht. Dieser Vorhof der Kirche, mit dem umlaufenden, von Säulen getragenen Pultdach und dem Weihwasserbecken (nicht Taufbecken!) in der Mitte - eher dem Peristil des römischen Wohnhauses als dessen Atrium ähnlich -, war der Aufenthaltsort der Katechumenen. "Die Atriumswände zeigten häufig bildliche Darstellungen besonders vom Sündenfall der ersten Menschen, wovon das Atrium auch den Namen Paradies erhielt." (362.) Die Bezeichnung Paradies wird später für Vorhallen oder Vorräume übernommen. Im Plan des Klosters St. Gallen von 82o umschreibt das Paradies apsidial die Westconche. Flankiert von 2 Türmen ist es bereits deutlich dem eigentlichen Kirchenraum zugeordnet. (363.) In der frühen romanischen Kirche ist das Atrium schon als regelrechter Vorraum in die Kirche selbst einbezogen, während in der Spätzeit der Romanik nur noch das tiefgestaffelte Bogenportal den Eingang von der irdischen Welt zum Hause Gottes bildet. Geblieben ist der Bildschmuck, der jetzt auf dem Tympanonfeld, dem einzigen flächigen Teil des Portals, seinen festgelegten Platz hat.

Die geometrisch bestimmte Gestalt des Würfelkapitells im 11. Jh. konnte nicht der Endpunkt der formalen Entwicklung des romanischen Kapitells sein; denn nach dem Gesetz, daß alle von Menschen geformten Dinge allmählich differenzierter, gegliederter und mannigfaltiger werden, erhält auch das Würfelkapitell zuerst auf den sich zu dekorativer Gestaltung anbietenden Schilden flachreliefierte geometrische Ornamente und christliche bzw. apotropäische Symbole. Während das korinthische Kapitell jeweils dort bevorzugt wird, wo "imperialer Geist sich als Erbe des römischen Imperium legitimieren" (364.) will - d.h. bei den Kaiserdomen -, entwickeln die romanischen Bildhauer von der Grundform des Würfels ausgehend neue Kapitellgestalten.

Zunächst fassen sie die untere Wölbung des anorganischen Steinwürfels mit dem pflanzlichen Ornament der Palmetten ein, die bis an den Rand des Schildes stoßen, der seinerseits gleichfalls mit einer Palmette gefüllt ist. Die Flächigkeit des Würfels eignet sich zur figuralen Darstellung des Grundthemas mittelalterlicher Bilder: der ständigen Kämpfe der heilbringenden Kräfte Christi mit den Widersachern. Hierhin gehören die Bestien- und Dämonenkapitelle ebenso wie die Historienkapitelle, auf denen heilige Szenen dargestellt sind. Die Würfelform läßt keine direkte formale Weitergestaltung zu, so daß andere Formen gefunden werden müssen.

So ermöglicht der Rückgriff auf die Grundform des antiken Kelches zwar eine zierliche Kapitellform mit hochübergreifendem Palmettenornament, aber der schlanke Kelch verliert auf hohen Säulen die Klarheit seiner Gestalt. Mit dem Kelchblock bildet sich von der Mitte des 11. Jhs. an ein Kapitelltypus aus, der in geometrisch strenger Form einen vom Halsring aufsteigenden Kelch mit einem gleichhohen darüberliegenden Block kombiniert. Diese von der Spätromanik durchgängig bevorzugte Grundform ist so offen, daß sie dem Gestaltungsvermögen des Bildhauers sehr entgegen kommt. Der Körper des Kapitells wird dabei nicht als kompakter Block gearbeitet, vielmehr scheinen Blatt-

gebilde um einen imaginären Kern zu wachsen oder der Kelchfuß erhebt sich mit diamantierten Rippen aus dem Wirtelring, während den kaum noch spürbaren würfelartigen Block aus- und einrollende Palmetten oder Halbpalmetten umspielen. Dunkel unterlegte Hintergrundfarbe läßt die hellgefaßte florale Ornamentik gleichsam "frei" stehen.

Als die klassische Beziehung von Säule und Bogen als Einheit von Tragen und Lasten zugunsten des in die Höhe tendierenden Gewölbebaues aufgegeben wird, schließen sich die Kapitelle über den gebündelten Säulen, Halbsäulen und Pfeilerkanten zu gekröpften plastischen Ornamentstreifen zusammen.

Mehr als andere bauplastische Elemente haben sich romanische, vorallem spätromanische, Kapitelle erhalten - sowohl in ihrer ursprünglichen Funktion als Architekturteile im Kirchenraum als auch als Architekturfragmente in musealen Sammlungen.

7.1.5 Kunst und Künstler im Verständnis des Mittelalters

Architektur, Plastik und Bildkunst - für uns Tätigkeiten subjektiven Ausdruckswillens und damit in den Komplex der unter dem Oberbegriff Kunst zusammengefaßten Phänomene gestellt - wird im Mittelalter den artes mechanicas (mechanischen Künsten) zugezählt und gehört dem Bereich der Technik an, ebenso wie Schreinerei, Ackerbau oder Kriegsführung. Darüber stehen die septem artes liberales (die sieben freien Künste): Grammatik, Rhetorik, Dialektik - Musik (mathematisch verstanden), Arithmetik, Geometrie und Astronomie.

Nach neuzeitlicher Terminologie wären die mittelalterlichen artes liberales nicht Kunst sondern Wissenschaft. Die in modernem Verständnis als Kunst bezeichneten Schöpfungen des Mittelalters werden im zeitgenössischen Verständnis dem usus (Gebrauch) zugeordnet. Ars dagegen will die intelligiblen menschlichen Bedürfnisse befriedigen. Ihren Höhepunkt beansprucht sie in der Theologie. Die am usus orientierten artes mechanicae, für uns weitgehend mit dem Begriff künstlerischen Tuns kongruent, sollen durch kunstfertiges Schaffen die Materie bewältigen und die praktischen Bedürfnisse befriedigen. Zu Überschneidungen der Aufgaben kommt es allerdings dann, wenn ein opus artificale (ein gemachtes, künstliches Werk) Aufgaben der freien Künste aus dem Bereich der Rhetorik oder Dialektik zu übernehmen hat, wenn es zu unterrichten und zu lehren hat. Plastik und Malerei werden dann zum Lesebuch. "Für die mittelalterlichen Menschen war das Kunstwerk ein Gegenstand, der die Aufgabe hatte, zu einem bestimmten Zweck nützlich zu sein und gleichzeitig bestimmte Bedeutungen zu übermitteln und bestimmte Wirkungen hervorzurufen." (365.)

Die Künstler des Mittelalters schaffen ihre Werke nicht, um formal Schönes zu erstellen und der reinen Ästhetik zu dienen; ihr Tun gilt vielmehr dem Gottes-Dienst und ist auf seine Forderungen hin ausgerichtet. Schönheit ist nicht durch menschliches Tun zu erreichen, sondern Schönheit ist eine Kategorie des Seins. Assunto erklärt die Unterschiedlichkeit neuzeitlicher und mittelalterlicher Auffassung vom Schönen in der Kunst so: "... während wir die Natur als schön beurteilen, wenn sie sich der Kunst nähert, galt im Mittelalter die Kunst schön, wenn sie sich der Natur anglich." (366.)

Wir sind heute geneigt, viele Arbeiten des Mittelalters ausschließlich unter dem kategorialen Begriff Kunst zu sehen. Für das Mittelalter gilt als Anlaß des Werkschaffens nur die Funktion, und die wird bestimmt durch die Praxis der Liturgie.

Kunstgenuß nach neuzeitlichem Verständnis als flüchtige Erscheinung (seit Kant) ist völlig unbekannt, vielmehr wird das Anschauen von Abgebildetem als vollkommene Erkenntnis aufgefaßt. Materie, Form und Funktion werden als völlige Einheit verstanden, so daß die Bilder durch Erwecken von Freude und

Angst - als Vorgriffe auf das himmlische Paradies oder die ewige Hölle - sowohl metaphysische Bestimmung als auch durchaus diesseitige und moralisierende Aufgaben haben und sehr wohl erfüllen. Die Wirkungsbreite der mechanischen Künste, als bildnerische Künste, ist im Mittelalter größer als die der freien Künste (in diskursiver Anwendung), da sie ja auch den Ungebildeten zugänglich sind. Die Bildersprache ist die Literatur des Analphabeten und wird von ihm durchaus verstanden, ein Faktum, das bei mehreren Konzilien die Thematik bildet und zur Lehrmeinung erhöht wird.

7.1.6 Taufstein und Altarleuchter als Beispiele plastisch gestalteten Kultgerätes

Während der Bestand an Kultgeräten aus der Epoche der Romanik im allgemeinen gering ist (367.), sind relativ viele Taufsteine aus der Zeit vom Beginn des 11. bis zur Mitte des 13. Jhs. erhalten. Ihrer Größe und Schwere sowie der Dauerhaftigkeit ihres Materials ist es zu verdanken, daß sie nicht wie viele andere mittelalterliche Kunstwerke Opfer von Krieg, Brand und Raub wurden.

Die ältesten romanischen Taufsteine stammen aus dem frühen 11. Jh. Da um diese Zeit in Deutschland bereits überall die Kindertaufe durchgeführt wird, ist aus der Tiefe der Wasserbecken dieser Taufsteine zu entnehmen, daß noch die Immersion üblich war. Immersion (Untertauchen des ganzen Körpers) ist die urchristliche Form der Taufe: Reinigung des Menschen von seinen Sünden, die der Aufnahme in die Gemeinschaft der Eucharistiefeier vorausgehen mußte. (368.) Die Taufe, die als Erwachsenentaufe im Leben des Menschen eine totale Zäsur bedeutet, wird anfänglich nur an einer Bischofskirche gespendet, und zwar in einer Baptisteriumspiscina, die in ihrer Form auf die Badebecken der Thermen zurückgeht. Der heutige Taufritus kennt nur die Aspersion (Besprengung). Mit der Einführung der Kindertaufe - Georg Pudelko erwähnt einen syrischen Kirchenvater, der bereits 450 schreibt: "Bringet die Kinder sogleich vom Mutterschoße zur Taufe" (369.) - muß das Taufbecken sachbedingt höher gelegt werden, da der Priester den Täufling tragen und untertauchen muß.

Aus der Piscina wird der Taufstein. Das Recht zu taufen bleibt infolge des zahlenmäßigen Anwachsens der Christengemeinde und der praktizierten Kindertaufe nicht mehr den Bischofskirchen allein vorbehalten. 739 ordnet Karl der Große die Taufe für alle Kinder vor dem 2. Lebensjahr an, und 799 fordert eine bayrische Synode für jeden Pfarrbezirk das Taufrecht. (370.) Die Baptisteriumstaufe hält sich in Italien noch über lange Zeit und gibt dem späteren Taufstein dort die Form, während nördlich der Alpen der Taufstein seine Gestalt aus dem hier üblichen Badegerät, nämlich der hölzernen Faßkufe, erhält. (371.)

Über die häufige Verwendung dieser vom Küfer gearbeiteten Holzbottiche als Taufgefäße bis in die romanische Zeit gibt es zahlreiche beweisliefernde Abbildungen (z.B..Rogerusschrein in Paderborn, Ende 11. Jh.).(372.) Die geringe Zahl vorromanischer Taufsteine ist vielleicht dadurch zu erklären, daß die Menschen nördlich der Alpen im Regelfall die Holzkufe für die Taufe benutzten. Daneben gibt es aber schon sehr früh Taufsteine. Der noch vor 814 entstandene Wessobrunner Codex zeigt bereits einen zylindrischen Taufstein in der Form der späteren romanischen Steine in Westfalen und Mitteldeutschland. (373.) Allgemein wird in Europa die Kufenform gewählt, die allerdings um die Mitte des 12. Jhs. eine Differenzierung in Fuß und Kuppa erfährt.

Der rheinische Taufsteintypus nimmt bereits die spätere gotische Dreigliederung vorweg. Auf einem basisförmigen Fuß steht die zylindrische Stütze, die das schalenartige Becken (Kuppa) trägt. Oft wachsen aus dem oberen

Beckenrand vier Dämonenmasken, während weitere Tiersymbole (Drachen, Panther, Löwen) die Kuppa umkreisen. Bisweilen wird auch das Becken von vier Löwenköpfen, die dem Sockel vorgekragt sind, getragen. Gemeinsam ist diesen dämonenhaften Tier- und Menschengesichtern der glotzende Blick aus weit aufgerissenen Augen. Die kerbschnittartige Oberflächenbehandlung des Steinmaterials verleiht diesen Taufen einen gespenstischen Eindruck. Aus der großen Zahl und der starken Ähnlichkeit der noch vorhandenen Stücke darf auf eine fabrikationsartige Herstellung in größeren Steinbruchgebieten geschlossen werden. Die Werkstätten dieses Typus waren in Namur und Bentheim beheimatet. Wegen ihres großen Gewichtes konnten die Steine nur auf dem Wasserwege versandt werden; ihre ursprünglichen Standorte sind daher durchweg im Rhein- und Maasgebiet. (374.)

Allein im sächsischen Bereich bleibt ausschließlich die Form des Zylinders oder des schwachverjüngten Kegelstumpfes bis zum Ende des 13. Jhs. bestehen. Karl Noehles, der die zylindrischen Taufsteine exakt untersucht, beschrieben und eingeordnet hat, nennt als erstes Charakteristikum dieser Taufen die Profilierung oder Friesbildung am oberen Beckenrand. "Fast immer antwortet dem Fries am unteren Rand eine leicht ausladende (häufig attische) Basis oder auch ein zweiter Rankenfries." (375.)

Die große Fläche des aus einem Steinblock von 1 cbm gemeißelten Zylinders gibt dem Bildhauer größere Möglichkeiten der Gestaltung als die gegliederte Taufsteinform; von da her sind die größere Breite der dargestellten Motive und der ornamentale Reichtum erklärbar. Vielfach sind die Flächen zwischen dem oberen und unteren Ornamentband durch flache Arkaturen gegliedert und deren Nischen mit Reliefdarstellungen heiliger Szenen geschmückt. Wilhelm Lübke bezeichnet bereits eine Gruppe dieser Steine mit ganz flachen "Reliefs ohne weitere Modellierung aus tieferem Grund" als die frühe Form der zylindrischen Taufen (376.), deren Randprofilierung noch sehr schlicht ist und bisweilen auch noch die Form des germanischen Doppeltauornaments zeigt. Die Figuren sind nur ganz schwach herausreliefiert und "wirken wie unter einer Platte flachgedrückt" (Pudelko) oder als seien sie mit Spekulatiusmodeln geformt. Man kann sie als Umrißzeichnungen mit einem vertieften Grund auffassen.

Vorlagen für die Themen und Kompositionen haben sicher die Miniaturen der zeitgenössischen Handschriften geliefert. Nördlich der Alpen, wo antike Vorbilder selten oder nur von minderer Qualität vorhanden waren, scheint es bei Bildhauern und Malern - außer bei künstlerisch hochbegabten - durchaus üblich gewesen zu sein "illuminierte Handschriften aus der Bibliothek der auszumalenden Kirchen, die Anregungen lieferten, zu benutzen". (377.)

Vom Ende des 12. Jhs. an tragen die zylinderförmigen Taufsteine an ihren oberen und unteren Rändern Ranken- und Palmettenfriese und zwar von einer ausgesprochenen Plastizität. Die Verwendung der Weinranke hierbei zeigt, wie bewußt noch die enge Beziehung von Taufe und Eucharistie ist. In die meist unregelmäßig aber sehr dynamisch verschlungenen Ranken werden bisweilen Tier- und Menschenmasken mit eingebunden. Nicht selten wachsen die Ranken aber auch aus den Mäulern frontal angeordneter Löwen- oder Panther-köpfe.

Die zylinderförmigen Taufsteine sind, wie Noehles nachweist, jeweils Einzelstücke und durchweg an dem Ort gearbeitet, an dem sie heute noch stehen, und zwar von den Handwerkern der jeweiligen Hütte, die den Neubau oder Umbau der Kirche durchzuführen hatte. (378.)

Erheblich seltener als die Taufsteine, aber dennoch häufiger als andere Kultgeräte der Romanik, sind bronzene Altarleuchter erhalten, allerdings kaum an ihren ursprünglichen Standorten, sondern hauptsächlich in musealen Sammlungen.

Diese als Drachenleuchter bezeichneten kleinen Bronzen, die um 2o cm hoch sind, haben ihren Namen von den Drachenmotiven, aus denen sie aufgebaut sind. Im allgemeinen stehen sie auf drei Löwen- oder anderen Tierfüßen, von denen aus sich Drachen hochwinden, die mit ihren geschuppten Panzern, Köpfen oder Schwänzen den konischen Schaft mit der Tropfschale - und damit das Licht - tragen. Die Oberfläche der Drachentiere ist teilweise geometrisch geritzt. Zwischen den einzelnen tragenden Drachen bildet sich ein verschlungenes Flechtwerk, das sein Vorbild aus den Titeln der Buchmalerei hat. Das Hauptzentrum der Bronzegießerei darf im Rhein-Maasgebiet angenommen werden, in dem der Bronzeguß eine Tradition bis in die karolingische Zeit hat. Aber auch aus Lothringen stammen etliche Bronzearbeiten, ebenfalls aus dem sächsischen Bereich, wo ja auch die gewaltigen Bronzetüren des Bischofs Bernward für seinen Dom in Hildesheim gegossen wurden.

Die Technik, in der die Drachenleuchter gearbeitet sind, ist das Wachsschmelzverfahren. Zwischen Kern und Formschale bildet eine Wachsschicht, die später ausgeschmolzen wird, die eigentliche Form. (379.)

7.1.7 Bannung der Dämonen durch bildliche Darstellung

Der Westen und der Norden waren die Gegenden, in denen die lebensspendende Sonne unterging bzw. nie schien und galten als Sitz der Dämonen. Dieser aus der germanischen Vorstellung kommende Dämonenglaube, der den frühchristlichen Vorstellungen entsprach, wird sichtbar im Tauornament, das die apatropäische Kraft des germanischen Knotenzaubers behalten hatte, findet darüberhinaus auch seinen Ausdruck in dem festen Standort der Taufsteine im nordwestlichen Teil des romanischen Kirchenraumes - in vorromanischer Zeit wohl direkt im Westen, wie die Anordnung des runden Taufbekkens im Lageplan von St. Gallen aus dem Jahre 82o zeigt (Westende des Mittelschiffs).

Diese Stellung des Taufsteins am Eingang der Kirche ist aus dem Glauben an die von Sünden reinigende Wirkung der Taufe zu verstehen; von hier betrat der Getaufte den Raum der Mahlsgemeinschaft. Nach dem Bericht eines Jerusalempilgers aus dem 4. Jh. lag auch das Baptisterium der Grabeskirche im Westen, was auch aus der Taufanweisung des Cyrill von Jerusalem hervorgeht, die Bauerreis zitiert: "Zuerst ginget ihr in den Vorraum des Baptisteriums hinein und gegen Westen stehend höret ihr genau (was euch gesagt wurde). Da der Westen die Gegend der Finsternis ist ... so schaut ihr gegen Westen und widersagt dem finsteren und dunklen Herrscher." (38o.) Ambrosius ist der erste Kirchenvater, den die Christianisierung nördlich der Alpen beschäftigte. Auch er schildert in einer Erläuterungsschrift die Taufhandlung, in deren Verlauf der Täufling gegen Westen dem Teufel ins Antlitz spucken mußte (in os sputare). (381.) Im frühen Mittelalter wurden die noch nicht getauften Kinder als Abwehr gegen den Teufel "mit allerlei widerlichen Dingen" eingerieben. (382.) Erst nach der Taufe waren sie gegen den Finsteren gefeit.

Um die Mitte des 12. Jhs. ist die Furcht vor den Dämonen und die apokalyptische Stimmung der Jahrtausendwende - durch die Reformbewegung der Orden und die Predigten ihrer Mönche vom Weltende und Weltgericht weiterhin wachgehalten - noch nicht abgeklungen; und selbst Bischöfe überwinden auf den Fresken von St. Gereon in Köln die bösen Geister mit mächtigen Schwerthieben.

Das Flechtwerk mit den festverbundenen und eingeschnürten, versinkenden und wiederauftauchenden Tierköpfen und Tierleibern ist seit der Buchmalerei der iro-schottischen Mönche nie aufgegeben worden und an Kapitellen und Friesen ranken sich erschreckende Fabelwesen.

Als Weiterentwicklung des Flechtwerks muß das Rankenwerk gesehen werden,

das aus den Mäulern von Tiermasken herauswächst. In England finden sich häufig Formen dieser Maske, die als "foliate mask" gekennzeichnet ist. "Aus dem Munde kommen Ranken oder Blätter, die sich nach beiden Seiten und nach oben ausdehnen." (383.) Das gleiche Motiv tritt auch in Holland auf. Bei einer Variante der foliate mask fehlt dem Maskengesicht der Unterkiefer, die Ranken gehen dann direkt vom Oberkiefer aus. Kohlbrügge weist auf Darstellungen dieser Art in der ältesten christlichen Kunst, aber auch in Asien hin: "Übrigens entlehnte der Norden besonders die Panmaske von den Griechen und bildete diese um zur Teufelsmaske." (384.)

Die Entstehung der formalen Teufelsgestalt erklärt er so: "Plinius beschrieb einen anthropoiden Affen und nannte ihn Satyr. Damit war für viele Jahrhunderte festgelegt, daß der Satyr wirklich existiere, jeder neu angeführte Orang-Utang bestätigte dieses Märchen, dem nur Augustinus entgegentrat. Von allen Göttern, Halbgöttern und Geistern der Griechen und Römer war also nur von diesem Satyr die Existenz nachgewiesen. Da nun die Christen aus den früher göttlichen Wesen Dämonen und Teufel machten, so wurde auch die besprochene Satyrgestalt zum Teufelsbild. So wurde das Urbild des Teufels nach dem halbziegenartigen Satyr gebildet." (385.)

Ebenso wie im germanischen Dämonenglauben versuchen die Menschen der Romanik die bösen und gefährlichen Mächte zu bannen. Die grotesken Bildwerke, die Dehio als "Spiele eines phantastischen Humors" auffaßt, sind aber nach Weigert "bitter ernst gemeint" und müssen als "Bildmagie" gesehen werden, "welche die unheiligen Mächte bannt und unschädlich macht; denn die Kirche ist eine Kampfstätte zwischen gut und böse". (386.)

Durch seine Abbildung wird der Dämon unschädlich gemacht und muß Christus als dem endgültigen Sieger über die Mächte der Finsternis ewig dienen. Dieses "ewige Dienenmüssen" wird dadurch erreicht, daß das Bild des Bösen - etwa als Löwe vorgestellt, als solcher ging er ja um, suchend wen er verschlinge - in eine Materie übertragen wird, deren wichtigste Eigenschaft eine die Zeiten überdauernde Beständigkeit ist und somit als ewig galt. Die gemeißelten Tierleiber sind ebenfalls nicht Individuationen einer Tierart, denn als solche wären sie aus Knochen, Fleisch und Haut und damit vergänglich, sondern sind die Art selbst, mit ihren entsprechenden Wesensmerkmalen in einem Material, das der Vergänglichkeit des Einzelwesens nicht entspricht. "In dem vom artifex hergestellten Bilde findet die gleiche Abstraktion von der zufälligen Erscheinung statt, wie in der Formulierung eines diskursiven Begriffs." (387.)

Falke und Meyer lehnen jegliche symbolische Ausdeutung der Leuchterornamentik des 12. Jhs. ab und ziehen als Beweis für ihre These die Kritik Bernhard von Clairvaux' an, die er in einem Brief an den Abt Wilhelm gegenüber den Tierplastiken in schärfster Form angebracht hat. (388.) In dem Brief heißt es: "Was soll diese lächerliche Ungeheuerlichkeit, dieser garstige Prunk und diese prunkende Garstigkeit, ... diese unreinen Affen, diese wilden Löwen ...? Bei Gott, wenn ihr vor diesen Albernheiten keine Scham habt, so habt wenigstens Scheu vor den Kosten." (389.) Das mag die Auffassung des geistvollen Oberen der Zisterzienser gewesen sein; in der Vorstellung der meisten Menschen im 12. Jh. sind die Dämonen dagegen durchaus eine Realität.

Besonders im Bereich des Altarraumes und seiner Geräte sollen die bösen Mächte ihre dienende Funktion erfüllen. So werden gerade Kerzenleuchter als Lichtspender in der Romanik von Löwen oder Drachen (auch diese galten im Mittelalter als wirkliche Tiere) getragen. Das Licht wird seit der Völkerwanderung als Inbegriff des Schönen verstanden, und der Wechsel von Licht und Finsternis ist der Kampf zwischen Gut und Böse. Christus ist das Licht, das die Finsternis überwindet; diesem Licht muß sich das Böse beugen. "Das ganze Mittelalter hindurch wurde die Schönheit des "sichtbaren" Lichtes als ein Hauptbestandteil des Kunstschönen angesehen und stand so in direkter

Beziehung zum Objektivismus, der nicht zwischen Kunst und Natur unterschied." (39o.)

Die romanische Tierplastik, deren Hauptanteil Dämonendarstellungen sind, spiegelt nach Auffassung von Hans Weigert zugleich die "Naturkunde" ihrer Zeit wieder. (391.) Lehrbuch dazu ist der, wahrscheinlich im 2. Jh. vor Chr. in Alexandrien entstandene, Physiologus, der das antike zoologische Wissen darlegt und mit allegorischen Bedeutungserläuterungen und symbolischen Ausdeutungen nach der christlichen Lehre ergänzt. Noch fehlt den Menschen das beobachtende Interesse an der Natur und damit auch die Teilnahme an der Tierwelt, so daß auch Drachen, Greifen und Kentauren, die der Physiologus auch enthält, als wirkliche Tiere vorgestellt werden. Im Anschluß an den Physiologus werden weitere Bestiarien verfaßt.

Vielfach sind die Tierdarstellungen der romanischen Plastik auch von Miniaturen in den liturgischen Büchern, von Elfenbeinschnitzereien oder orientalischen Geweben angeregt und "oft konnte das zufällige Vorhandensein eines Codex den Beginn einer Bildhauerschule bestimmen". (392.)

7.1.8 Buchmalerei - Wandmalerei

Es wurde bereits festgestellt, wie sehr die Buchmalerei Anregungen für die thematische, ikonographische und stilistische Gestaltung plastischer Bildwerke gegeben hat. Noch enger aber sind Buchmalerei und Wandmalerei miteinander verbunden, zumal in frühromanischer Zeit, als die Schöpfer beider bildnerischen Ausdrucksformen oftmals in der gleichen klösterlichen Gemeinschaft lebten. Karl Künstle hat vorallem die ikonographischen Zusammenhänge aufgezeigt. (393.) Im allgemeinen steht am Beginn jeder künstlerischen Gestaltung die Zeichnung als direkte, oft spontane expressive Aktionsmöglichkeit. Auf ihr basiert das Weiterschaffen in jeder künstlerischen Sparte. Die Zeichnung weist sich einerseits aber bereits selbst als Kunstwerk aus, wenn in ihr über die Beherrschung der Technik hinaus bildnerische Qualitäten sichtbar sind. "Wenn sie eine Handschrift schmückt oder auf einer Seite die präzise Schilderung einer Szene wiedergibt, dann kann sie durchaus als Zeugnis für die bildende Kunst eines Zeitraumes dienen." (394.) Für die Buchmalerei trifft das besonders zu, da sie wegen ihrer Mobilität, aber auch infolge ihrer technisch hervorragenden Ausführung besser erhalten ist als andere künstlerische Zeugnisse früherer Epochen.

Die formale Gestalt der romanischen Buchmalerei ist auf zwei Wurzeln rückführbar. Von den iro-schottischen Mönchen, die hauptsächlich die Christianisierung bzw. Reformierung im Sinne Roms in Mittel- und Nordeuropa realisierten, wurde deren formale Bildgestaltung - eine Formverbindung germanischer und keltischer Ornamente - in die Buchmalerei des Kontinents übernommen und damit zugleich die erste formale Synthese aus antiken und germanisch-keltischen Elementen mit christlicher Thematik praktiziert.

Am karolingischen Hof nahm die Buchmalerei neue Formen durch byzantinischen Einfluß auf, bedingt durch die karolingische Renaissance. Die bibliophile Leidenschaft Karls des Großen und seines Neffen Karls des Kahlen brachten die Buchmalerei zu einem bis dahin nicht erreichten Höhepunkt. Auch der Einfluß antiker Vorbilder aus allen Sparten der Kunst wurde durch karolingische Impulse für die Miniaturmalerei mitbestimmend. Das Bild bekam textbegleitende Funktion. Es entstanden Bibeln, deren bildliche Darstellungen die gesamte Heilige Schrift von der Genesis bis zur Apokalypse illustrierten. (395.)

Neu und damit wegbereitend für die künftige Großmalerei war in der karolingischen Miniatur der Versuch, Bewegung und damit Ausdruck darzustellen. Die Buchmalerei hat somit den expressiven Charakter der Endphase der romanischen Plastik und Malerei vorweggenommen.

Die Ottonen übernahmen von den Karolingern nicht nur die politische Macht, sondern auch das künstlerische Auftraggebewußtsein. Gabriel Mandel nennt die sächsischen Kaiser, bei denen die Vorstellung von Kunstbesitz noch nicht recht entwickelt sei, "Mäzenaten aus Frömmigkeit", deren künstlerische Ratgeber die Bischöfe wie Egbert von Trier und Bernward vor Hildesheim sind. (396.) Folglich kommt es auch nicht zur Bildung eines eigenen Kunstzentrums am Hofe; vielmehr bleibt weitgehend den Klöstern, deren Äbte und vorallem Äbtissinnen oftmals Angehörige des sächsischen Kaiserhauses sind, die Ideenbildung und Realisation der künstlerischen Aufgaben belassen, bzw. wird ihnen ausdrücklich übertragen.

Die Dezentralisierung des Kunstschaffens bestimmt die Entwicklung der Buchmalerei der gesamten romanischen Epoche; denn die verschiedenen Klöster selbst impulsieren nun das Programm ihrer Skriptorien, sie bilden eigene künstlerische Schulen. (397.) Zwar hatte 1o58 der Abt Desiderius von Monte Cassino Künstler, Architekten und Buchmaler aus Byzanz geholt und im Stammhaus der Benediktiner das lateinische Skriptorium gegründet, das zunächst die Arbeit aller benediktinischen Schreibstuben beeinflußte. (398.) Dennoch setzen sich die eigenen Vorstellungen der führenden Klöster in Deutschland wesentlich vom byzantinischen Malschema ab und schaffen vornehmlich neue ikonographische Programme. Es mag dabei nicht unerheblich sein, daß die Klöster zugleich Auftraggeber und Hersteller ihrer graphischen Arbeiten sind.

Die Malschulen Reichenau, Trier, Echternach (399.), Straßburg, Regensburg und Salzburg schufen die wichtigsten Werke der Buchmalerei und bestimmten mit ihnen deren Stil für die gesamte romanische Epoche. Darüberhinaus beeinflußten sie aber auch ganz entscheidend die mittelalterliche Monumentalmalerei. (4oo.)

Die ältesten monumentalen Bildzyklen sind die byzantinischen und ravennatischen Mosaikbilder. Über die Fresken der berühmten Schule für Monumentalmalerei im Kloster Reichenau berichtet der Abt Grimald (841-872), der sein Kloster St. Gallen von den Reichenauer Mönchen ausmalen ließ. (4o1.) Künstle nennt eine Reihe weiterer Bildzyklen dieser Schule bis 1ooo in St. Georg Reichenau, Ober- und Niederzell, in der Sylvesterkirche zu Goldbach, in der Klosterkirche von Münster in Graubünden und in der Kirche zu Burgfelden. (4o2.) Besonders deutlich sind die Wandgemälde in der Klosterkirche von Ober- und Niederzell auf Vorlagen der Reichenauer Skriptorien rückführbar. (4o3.)

Von den genannten Fresken sind jeweils nur Teile erhalten, während die Wandmalereien in San Angelo in formis (bei Neapel), die der schon genannte Abt Desiderius 1o66 durch die Mönche der scuola Cassinese ausführen ließ, an den Mittelschiffswänden dieser Kirche fast völlig in ihrem ursprünglichen Zustand vorhanden sind. Die Kirche von San Angelo in formis muß in diesem Zusammenhang genannt werden; denn aus ihren Gemälden ist das ikonographische Programm aller romanischen Bildzyklen, die concordia veteris et novi Testamenti, ablesbar, d.h. eine Vereinigung und Gegenüberstellung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, wobei die Geschehnisse des Alten Testamentes in die Seitenschiffe verlegt sind, während dem Neuen Testament die Flächen der aufgehenden Mittelschiffsmauern vorbehalten bleiben. In der Apsis ist der rex gloriae, an der Westwand über dem Eingang das jüngste Gericht dargestellt. Die zusammenhängenden Bildszenen sind additiv komponiert.

Die Maltechnik der romanischen Monumentalmalerei ist durchgehend das Fresko-Verfahren. Es verlangt vom Maler äußerst zügiges und sicheres Arbeiten; denn er muß direkt auf die vom Maurer in Kalkputz glattgeriebene nasse Fläche seine zerriebenen Farben mit dem angefeuchteten Pinsel auftragen. Die in den Mörtel eindringenden Farben gehen während des Abbindeprozesses mit dem Putz eine feste Verbindung ein, so daß ein mißlungenes Bild nicht ein-

fach übermalt werden kann, sondern mit seiner tragenden Putzschicht abgeschlagen werden muß. Die Palette der Erd- und Kalkfarben in der Freskomalerei ist im wesentlichen auf Oker, Gelb, Braun, Rot und Weiß beschränkt. (4o4.) Die westliche romanische Wandmalerei bevorzugt eine Mischtechnik, bei der das im Fresko-Verfahren vorgemalte Bild in Kalksekkomalerei vollendet wird, d.h. die aufgetrocknete, farbig vorgelegte Putzfläche wird mit kalkgebundenen Farben weiterbemalt. (4o5.)

Im allgemeinen sind die romanischen Wandgemälde nur in Fragmenten erhalten, aus denen die wandfüllende Monumentalmalerei der Epoche kaum ablesbar ist, aus denen aber andererseits die meisterliche Beherrschung der Maltechnik - besonders der Freskomalerei - erkennbar ist. (4o6.)

7.1.9 Das Mönchtum als Kulturträger; Klosterwerkstatt - Reformorden

Fleiß und Talent der Klostermönche haben maßgebenden Anteil an der künstlerischen Blüte der romanischen Epoche; denn in der nachkarolingischen Zeit gibt es so etwas wie ein geistiges Zentrum des Reiches nicht mehr, vielmehr verlagert sich für lange Zeit die geistige und künstlerische Produktion in die Klöster und wird in den mönchischen Lebensgemeinschaften gepflegt - aber auch hinausgetragen in die Welt. "Mit der Vermehrung der Kulturzentren tritt vorallem eine stärkere Differenzierung der Kunstbestrebungen ein." (4o7.) Grundlage dafür ist die Regel des Hl. Benedikt, die zwar auch wissenschaftliche Arbeit vorschreibt, jedoch die manuelle besonders akzentuiert.

Zu den großen Verdiensten der benediktinischen Ordensbewegung gehört es, daß sie auch die Mönche aus der aristokratischen Schicht, die vielfach das Gros der Klostergemeinschaften bilden oder denen bestimmte Klöster ausschließlich vorbehalten bleiben, für die manuelle Arbeit gewinnen konnten. "So kamen Leute, die sonst nie einen schmierigen Pinsel, einen Meißel oder eine Kelle in die Hand genommen hätten, in unmittelbare Berührung mit den bildenden Künsten." (4o8.) Wahrscheinlich ist gerade durch die Mitglieder der Oberschicht das Phänomen Arbeit selbst kritisch reflektiert worden; denn in den Klöstern des frühen Mittelalters bilden sich erstmalig geordnete, rationelle und arbeitsteilige Produktionsformen heraus, in die auch das Kunstschaffen eingeschlossen ist, und obwohl die Arbeit in den Klöstern zum Teil noch als Buße verstanden wird, kommt ihr doch allmählich eine höhere ethische Wertung zu. Der Wechsel von Gebet und Arbeit wird im streng gegliederten Tagesablauf durch Glockenschlag laut angesagt. Besonders konsequent wird das arbeitsteilige Prinzip in den benediktinischen Skriptorien realisiert. "Man unterschied außer den Malern (den Miniatoren), die in der Kalligraphie geübten Meister (die antiquarii), die Gehilfen (die scriptores) und die Initialmaler (die Rubrikatoren)." (4o9.)

Arnold Hauser nennt die Buchmalerei die "Klosterkunst par excellance", sicherlich zu Recht, aber es könnte zu leicht vergessen werden, daß die Mönche des frühen Mittelalters wohl überhaupt die einzigen Künstler und Kunsthandwerker von Rang sind, in der ganzen Breite künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten - sowohl qualitativ als auch quantitativ. Sie entwerfen und bauen die Kirchen, malen sie aus und meißeln ihre Plastik, treiben die kultischen Gold- und Silbergeräte, schmelzen vielfarbene Emaillen auf Kreuze und Bucheinbände, gießen großformatige Türen und feingegliederte Leuchter in Bronze, weben Seiden und knüpfen Teppiche, schnitzen Gestühl und Truhen, blasen Gläser für farbige Fenster und drehen Gebrauchsgefäße aus Ton. Neben dem gewaltigen Anteil des Mönchtums an der Entwicklung der Baukunst steht sicherlich gleichbedeutend, wenn auch weniger beachtet, das dem Geist der Klosterwerkstatt gemäßere werkkünstlerische Schaffen.

Waren die Klöster im Mittelalter die Träger des Schulwesens überhaupt, so hatten viele Klöster, z.B. Fulda und Hildesheim, regelrechte kunsthandwerk-

liche Lehrwerkstätten eingerichtet, "die von vornherein Schulzwecken dienten und sowohl den Klöstern und Bischofskirchen als auch den weltlichen Grundherrschaften und Höfen den Künstlernachwuchs sicherten". (41o.)

Eine völlig andere mönchische Aktivität hat im 12. Jh. das künstlerische Geschehen - vornehmlich die Architektur - stark beeinflußt: die Orden der kirchlichen Erneuerung, die Zisterzienser und Prämonstratenser, die zur vita vere apostolica - zum wahrhaft apostolischen Leben - zurückkehren wollten, d.h. zu einem Leben in Armut und Nächstenliebe.

Die Zisterzienser, ein benediktinischer Zweig, gründen ihre Ordensgemeinschaft 1o98 im Kloster Citeaux, nach dem sie sich auch nennen. Als 1112 der burgundische Adelige Bernhard von Clairvaux dem Orden beitritt, erhält die Kongregation eine Führungskraft, die in den nächsten vier Jahrzehnten nicht nur die geistige Leitung der weitverzweigten Zisterzienserklöster inne hat, sondern auch aktiv auf die großen Auseinandersetzungen der europäischen Kirchen und Staaten Einfluß ausübt.

Ist es bislang benediktinische Gepflogenheit, den Künsten und Wissenschaften zu dienen, so fordert der asketische Abt, der sich selbst "Diener der Armen Christi" (servus pauporum Christi) nennt, von seinen Brüdern harte Feldarbeit in der Zurückgezogenheit unwirtlicher Gegenden. Ausgebildete Technik in der Urbarmachung von Ödland und rationeller Ausbau der Klosterwirtschaft (Eigenbetrieb, nicht Pachtvergabe an Unfreie) sind zisterziensische Arbeitsprinzipien. Literarische Studien und Schulbetrieb lehnen sie ab. (411.)

Besonders groß ist der Anteil des Ordens an der deutschen Ostkolonisation.

Das jährlich einberufene Generalkapitel ordnet den Bau von Klöstern und Kirchen. Ganz im asketischen Geist der Ordensregel sollen sie ein "Stoß gegen die in reichster Entfaltung befindlichen Formen der Hochromanik" sein. Um 115o gibt es in Europa bereits 35o Zisterzienserklöster und um 12oo sind es etwa 5oo. (412.)

Merkmal der Zisterzienserbauten ist die Beschränkung auf das Wesentliche. Türme als Ausdruck kirchlicher Macht sind konsequent verboten. Die einzige Plastik bleibt der Kruzifixus, alle übrigen Bildwerke - Skulpturen, Wandmalereien, Glasgemälde - werden abgelehnt; denn Bernhard von Clairvaux lehnt den Prunk der Kirchen grundsätzlich ab: "Oh Eitelkeit der Eitelkeiten! Aber noch sinnloser als eitel! Die Mauern glänzen, und die Armen sind nackt. Die Steine bedeckt man mit Gold und läßt die eigenen Kinder ohne Kleidung!" (413.) Aus der Einschränkung erwächst die hohe Meisterschaft im Erlaubten. An die Stelle der dekorativen Ausgestaltung des Kirchenraumes tritt Klarheit und Harmonie der Gliederung. Weil der Innenputz (als Träger monumentaler Malerei) verboten ist, erfährt die Steinbehandlung besondere Sorgfalt. Das erlaubte grau-schwarze Ornament der Glasfenster (Grisaille) zeigt vielfältigen Formenreichtum.

Das Prinzip der materialen Einschränkung und der Steigerung formaler Qualität ist der große Beitrag der Zisterzienser im Kunstgeschehen der Romanik.

7.2 Von der Romanik zur Gotik

7.2.1 Wandlung der figuralen Einzelplastik

Zwei Hauptmotive sind es, die die figürliche Einzelplastik der Romanik bestimmen, an denen sich aber auch der gedankliche und gestaltliche Wandel in Richtung auf die Gotik vollzieht: der Kruzifixus und die thronende Madonna mit dem Kind.

Die ersten vollplastischen Figuren überhaupt sind die Kruzifixe, die im Trimphbogen - zwischen Vierung und Chor - frei aufgehängt sind. Der Gekreu-

zigte ist noch nicht der Mann der Schmerzen, sondern der königliche Christus, der als Sieger über alles Irdische und Vergängliche am Kreuze noch regiert.

Stefan Beißel hat 1903 eine eingehende Untersuchung der romanischen Kreuzesbilder im westfälischen Gebiet vorgenommen, die exemplarisch auch auf andere Landstriche übertragbar ist. Zu einer ersten Gruppe faßt er drei dem 10. und 11. Jh. zugeschriebene Kreuze in Telgte (84 cm hoch), Brilon und Lethmathe (111 cm hoch) zusammen. Bei ihnen "ist der Herr mit einem langen Rock bekleidet, auf dem zuerst genannten auch unbärtig", bei einer zweiten Gruppe "sind die nebeneinander gestellten Füße mit zwei Nägeln angeheftet, die Arme waagerecht ausgestreckt, das Lendentuch bis auf die Knie herabgeführt, der Kopf nicht gesenkt, der Körper gerade". (414.) Das bekannteste Beispiel für diesen Typus der Christusfigur ist der sogenannte volto Santo in Lucca. In Deutschland ist der eindrucksvollste Kruzifixus dieser Art der des Bischofs Immerward im Dom zu Braunschweig. Er hat einundeinhalbfache Lebensgröße, ist aus Eichenholz skulpiert und war ursprünglich mit Goldblech überzogen.

Aber neben den monumentalen Holzkreuzen dieser Art gibt es gleichzeitig sehr viele kleine Stubenkreuze und kleine Vortragskreuze aus den Kirchen der Städte und Dörfer. Auf all diesen Kreuzen aus Bronzeguß ist Jesus nicht voller Leiden am Kreuze hängend, sondern aufrecht stehend mit ausgebreiteten Armen dargestellt. Das Schnütgenmuseum hat eine große Anzahl dieser Werke in seinem Besitz. Man kann also diese Form durchaus als eine volkstümliche Gestaltung ansehen; denn Christus, der als König unerschrokken für die Seinen stirbt - ein Motiv aus dem Kanon der heldischen Treue -, mußte in der Anschauung der Zeit selbst im Kreuzestode noch als Sieger dargestellt werden. Himmlische Hoheit und irdische Pein sind unvereinbar - eine alte germanische Vorstellung, überliefert bereits aus der karolingischen Elfenbeinschnitzerei. "Die karolingische Kunst akzeptiert zwar das Kreuzigungsbild des Orients, sträubt sich aber dagegen, einen gequälten und demütigen Christus zu zeigen." (415.)

Im Verlauf des 13. Jhs. wandelt sich die Darstellung des Kruzifixus grundlegend. Christus ist nicht mehr der rex triumphans, der dem Triumphbogen den Namen gegeben hat; er steht nicht mehr frei als Christus regnans, als Überwinder des Todes, die Arme ausbreitend da, während das Kreuz hinter ihm nur Siegessymbol ist, sondern er hängt mit kraftlos gewordenem Körper am Kreuz mit den Wunden der genagelten Hände und dem Schmerz der übereinandergenagelten - nicht mehr nebeneinanderstehenden - Füße. Stefan Beißel schreibt: "Drei Nägel fand man zuerst um 1200 bei Walther von der Vogelweide, der singt: Man sluoc im dri negel durch hende und ouch dur fueze." Beißel sieht allerdings diesen Text als mögliche spätere Erweiterung. (416.)

Die Dornenkrone bei dieser Christusdarstellung ist im allgemeinen noch ein geflochtener Kranz aus biegsamen Ästen. Beißel weist darauf hin, daß die Dornenkrone am Kruzifixus zuerst 1248 in der Kapelle des Hl. Sylvester in Rom, in Deutschland 1279 auf dem Würzburger Taufbecken erscheint, unter zitiert wieder Walther von der Vogelweide, der schon 1200 singt: "Wol dir, sper, kruiz unde dorn." (417.)

Die Künstler dieser Christusbilder wollen nicht das qualvolle Sterben eines Menschen darstellen; denn bei genauer Betrachtung der Details wird man feststellen, daß nichts auf eine Benutzung eines Modells hindeutet. Vielmehr wird eine neue Typisierung des Kruzifixus sichtbar: unter Weglassen alles Nebensächlichen ist die Wirkung des Leidens dargestellt, das Gefühl ausgedrückt. Das erwachende Bewußtsein der eigenen Persönlichkeit des Menschen und vom Wert der unsterblichen Seele sind in die Kunst eingetreten. Der Anschluß an das überlieferte Empfinden für Hoheit aus der Hochromanik - die Körperformen sind klar aufgebaut, das Lendentuch ist noch mit einer

gewissen Eleganz drapiert - ist noch gewahrt, während der Schritt zu der bald nachfolgenden Auffassung vom völlig zusammengebrochenen Heiland noch nicht getan ist.

Die plastische Darstellung der Gottesmutter mit dem Jesusknaben gehört neben dem Bild des gekreuzigten Heilandes in der frühen romanischen Epoche zu den aus ihrem historischen Rahmen gelösten Bildern des Altardienstes. Obwohl in der karolingischen Zeit sich die Marienverehrung in der Kunst noch nicht endgültig durchsetzen konnte (418.), hat die Darstellung der thronenden Madonna im 11. Jh. als Kultbild im Kirchenraum einen festen Platz.

Die älteste uns bekannte Madonnenplastik ist die goldene Madonna in Essen, vor dem Jahr 1000 entstanden, also in der sächsischen Kaiserzeit. Dehio glaubt, daß für die Germanen vieles der neuen Lehre unverständlich gewesen und über lange Zeit geblieben sei, "aber der für die Seinen in den Tod gehende König und die reine Magd Maria, das waren für sie Gestalten von lebendiger, menschlicher Wahrheit, an den weiterzubilden ihre Phantasie nicht müde wurde". (419.) Die frühen Muttergottesdarstellungen zeigen alle Maria sitzend als erhabene Himmelskönigin, deren hoheitsvolle Haltung durch den blockhaften Umriß der symmetrischen Komposition unterstrichen wird. Der Jesusknabe sitzt zwischen den Knien oder auf dem linken Knie der Mutter, entweder geradeaus blickend und segnend oder in der spielenden Pose des Kleinkindes auf dem Arm der Mutter; Maria selbst bleibt jedoch immer frontal dargestellt - bereit, Fürbitte anzunehmen und zu beantworten.

Der Typus dieser bis in die Hochromanik reichenden Form der thronenden Madonna erscheint aus der Nähe betrachtet immer urtümlich. Hans Weigert sieht in der schweren blockhaften Gestalt der Gottesmutter ein Nachklingen der Verehrung der "mythischen Urmutter, der Magna Mater, der Fruchtbarkeitsgöttin" aller ackerbautreibenden Völker und leitet aus diesem Kult eine Wurzel der Marienverehrung ab. (420.)

Das Kultbild ist immer für eine Betrachtung aus weitem Abstand und zum Hinaufblicken gedacht. Als das Ferne, das "Ganz Andere" ist es das Heilige, das Verehrung gebietet. Es weckt beinahe Furcht durch Ehrfurcht. Durch die strenge, bisweilen starre Form wird die Unerreichbarkeit und Hoheit Gottes und seines Wirkens ausgedrückt. Notwendig ist deshalb ein für die ganze Gemeinde sichtbarer Standort in der Kirche, anders als beim Andachtsbild, an dem der einzelne Mensch versunken betet.

Trotz der allgemein streng bleibenden Komposition, durch straffe Linienführung der Gewandfalten noch verstärkt, wird die erhabene Himmelskönigin am Ende des 12. Jhs. durchaus als liebende Mutter ihres spielenden Kindes dargestellt.

Die plastischen Bildwerke am Übergang von der Romanik zur Gotik sind deutlich auf eine Klassik hin gerichtet, die von der "mâze", dem Maßhalten, des Rittertums und dessen Ethik bestimmt wird. Ziel dieser Klassik sind Schönheit und Harmonie, die formbestimmenden Kräfte der nachfolgenden Gotik.

7.2.2 Das Ende der frühmittelalterlichen politischen Religiosität

Der allmähliche Wandel der künstlerischen Ausdrucksgestalt der Romanik zu den Ideen und Formen der Gotik ist nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem allmählichen Nachlassen der politischen Religiosität zu sehen, die seit dem Beginn des Mittelalters die europäische Kulturgeschichte gewichtig mitbestimmt hatte.

Die deutschen Kaiser hatten sich seit Karl dem Großen als die legitimen Nachfolger des römischen Kaisertums verstanden und damit eine Vorrangstellung in ganz Europa behauptet. Die Kirche ihres Landes hatte dabei für sie

den Charakter der Eigenkirche, die sie zu beschützen hatten, die sie aber auch lenken wollten; das gleiche galt für den Papst, den sie zwar als geistiges Oberhaupt der Kirche anerkannten, den sie aber zugleich als dem Reich zugeordnet betrachteten. Mit der ottonischen Reichsverfassung stützt sich die weltliche Macht auf die Geistlichkeit, die ihrerseits erheblichen Einfluß auf die kaiserliche Politik ausübt.

Wenn es den Kaisern selbstverständlich wird, daß sie die Bischöfe und Äbte ernennen, so ist es beinahe verständlich, daß sie vorzüglich ihre hochadeligen Verwandten und Freunde auf die Bischofsstühle setzen. Die Ideologie, die diese politische Praxis begründet, will Christus durch den Arm des Kaisers zum Sieg führen. Es ist einleuchtend, daß bei der innigen Verbindung, die die Kirche mit der weltlichen Macht eingeht, und bei dem Einfluß, den die kirchlichen Würdenträger dabei gewinnen, die sakrale Architektur eindeutig vorrangig wird.

Für Heinrich Lützeler ist die aus dieser Vorstellung gebaute Architektur der Salierzeit (1024 - 1125) "zwiespältig". (421.) Beispielhaft dafür ist der Dom zu Speyer, der von Konrad II. grundgelegt wird und während der Regierung Heinrichs IV. (1056 - 1106) durch die Einwölbung des Mittelschiffes seine endgültige Gestaltung erfährt. Der Speyerer Dom ist durch die nach Osten und Westen gleichgewichtig angeordnete "Masse seiner sechs Türme", so Lützeler, "ein Macht ausstrahlendes Gebilde, zwielichtige Burg des himmlischen aber auch des irdischen Kaisers", hergeleitet "aus der Idee des Sacrum Imperium, die an das Imperium Romanum symbolhaft anknüpft". (422.) Die geistige Einheit von Imperium und Sacerdotium wird aber ebenso sinnfällig durch die Funktionsbereiche des Domes, der zugleich Repräsentationsstätte und Grabesmonument des Kaisers, Dom des Bischofs und Gottesdienstraum der Gemeinde ist.

Die Ideologie vom Sieg des Christentums durch die Macht des Kaisers konnte aber nur so lange Bestand haben, wie auch eine politische Synthese der beiden sie tragenden Kräfte gelang, d.h. so lange Papst und Kaiser ihre Ziele, vorallem aber ihre Ansprüche zu koordinieren vermochten. Diese Einheit zerbricht mit dem Investiturstreit, der als erbitterter Kampf um das Recht der Bischofswahl bis in das 13. Jh. dauert. 1268 unterliegt der letzte Staufer - der sechzehnjährige Konradin - bei Tagliacozzo den französischen Verbündeten der römischen Kurie und wird durch Karl von Anjou auf dem Karmelitermarkt in Neapel als Verräter hingerichtet.

Das Ende der Staufer ist zugleich das Ende des mittelalterlichen Kaisertums. Von diesem Zeitpunkt an ist, wie Werner Conze schreibt, "entschieden, daß das "Römische" Kaiserreich allenfalls in der Idee und im Titel, nicht aber als Vormacht in Europa bestehen konnte". (423.)

Deutschland, Italien, Burgund - dreihundert Jahre vereint im Imperium - treten von nun an eine eigene Entwicklung an. Nach Friedrich Heer ist das Absinken der beiden Rivalen Kaisertum und Papsttum ursächlich in dem um das Jahr 1200 einsetzenden geistigen Wandlungsprozeß des Menschen begründet. "Mit der Spaltung der beiden großen Lebensbereiche, des Weltlichen und des Geistlichen, setzt das wahre Ende des Mittelalters ein - und dies mußte auch das Ende der frühmittelalterlichen Religiosität bedeuten. Diese aber hatte die mittelalterliche Kirche und das mittelalterliche Reich getragen." (424.) Andere Ideen und andere Kräfte werden in Zukunft aber auch die kulturellen Ereignisse bestimmen.

7.3 Objekte der Gotik

7.3.1 Hochgotische Einzelplastiken

Figürliche Plastik der Gotik, das bedeutet zunächst durchweg gebundene Plastik als Portalschmuck; denn die gotische Skulptur ist im Grunde der eingestellten Säule des Stufenportals entwachsen - im Westportal von Chartres (1150) war die Figur in ihrer Gesamtgestalt noch innerhalb des Zylinderdurchmessers der Portalsäule geblieben. Die plastische Wirkung der gereihten "statues colonnes", der Säulenstatuen, liegt gerade in ihrer strengen Bindung an die Architektur. Wenn auch die nächsten hundert Jahre die Loslösung der Figur aus der Säule und damit zugleich aus der Starre bringen, bleibt die Portalplastik grundsätzlich doch eine Figurenschar, bei der es nicht auf den einzelnen Heiligen mit seinem sicherlich eigenen Ausdruck ankommt, "sondern auf die Reihe, die den Sinn von Christi Leben und Wirken bezeugt". (425.)

Allmählich scheinen die figuralen Skulpturen der Säulen nicht mehr zu bedürfen, da sie gleichsam frei vor dem Hintergrund der winkligen Mauernischen auf einem Podest und unter einem Baldachin stehen. Dennoch bleiben sie in Wirklichkeit stets mit der Architektur verbunden, auch wenn sie nicht mehr nur Portalschmuck sind. Im Kircheninneren vor die Bündelpfeiler gestellt, ist die Figur zwar Einzelplastik, bleibt aber doch der Architektur des Raumes zugeordnet. Die immer noch angestrebte Geschlossenheit der Gruppe wird durch die häufige Auswahl des Apostelkollegiums als Motiv figuralen Schmuckes der Pfeilerreihen bestätigt.

Von diesen ehemaligen Pfeilerfiguren, die wahrscheinlich im 13. und 14. Jh. in sehr vielen, auch kleineren Kirchen aufgestellt waren, hat sich eine relativ große Zahl erhalten. Nachdem ihr ursprünglicher Zusammenhang vergessen war, haben sie oftmals als Einzelfigur irgendwo abseits im Kirchenraum einen Platz als Andachtsbild gefunden. Etliche sind aber auch um die Jahrhundertwende aus Unverstand oder Mißachtung aus dem Kirchenbesitz veräußert worden und stehen heute in Museen. Viele dieser Figuren sind nicht aus Stein sondern aus Holz gearbeitet, woraus man schließen darf, daß sie nicht ursprünglich konzipierter plastischer Anteil der Architektur waren, sondern spätere Zutat, die der zeitgenössischen Auffassung vom Kirchenschmuck entsprechen sollte.

Typisch für diese Figuren ist die höfische Art, in der diese Heiligen mit schmalen und überlängten Körpern dargestellt sind. Die S-Linie wird bei dieser Idealisierung nur durch die langfallenden Falten angedeutet. Während die antike Figur die Schulter über dem Spielbein senkt und die über dem Standbein hebt, um eine Harmonie von Steigen und Fallen zu erreichen, legen die Bildhauer der Gotik bei ihren Plastiken beide Schultern gleich hoch an oder heben die Schulter über dem Spielbein höher als die über dem Standbein, wodurch die steigende Richtung überbetont wird.

Die einzige eigentliche Freiplastik der hohen Gotik bleibt aber der Kruzifixus. Im Rheinland und in Westfalen läßt sich eine große Gruppe realistischer Kruzifixe verfolgen, die sich an das stärkste dieser Bildwerke, das Gabelkreuz in St. Maria im Capitol in Köln von 1304, anlehnen und durchweg der 1. Hälfte des 14. Jhs. angehören. Über das Kölner Kruzifix sagt Paul Pieper: "... kaum in einem anderen Werk der abendländischen Kunst bis zu Grünewald hin ist der Leidensausdruck so ins äußerste Extrem getrieben wie hier." (426.)

Max Strucken hat 1928 in seiner Dissertation die literarischen und künstlerischen Quellen der Gabelkreuze untersucht und herausgefunden, daß seit der Mitte des 12. Jhs. die Interpretation der Bibel im Hinblick auf einen tieferen mystischen Sinn erfolgt, der dann symbolhaft dargestellt wird.

Durch die Mystik wird stärker als in früheren Jahrhunderten auf die Person Christi hingelenkt, die der Mensch mit den Sinnen und nicht nur mit dem Geist erfahren soll. (427.) Meister Eckhart verlangt: "... man soll Christi Menschheit nachjagen, damit man die Gottheit fange" (428.); seine Forderung wird zu einer dem Mittelalter bisher nicht bekannten Realität.

Während die frühen Kreuze dieser Gruppe den schmerzverkrampften geschundenen Christus im Todeskampf zeigen, ist er bereits bei späteren Werken unter der Passion zusammengebrochen dargestellt. Aber nicht nur der starke Ausdruck des Kölner Capitolkreuzes wird abgemildert, es tritt auch eine größere lineare Abgewogenheit ein, die auf den mehr formalen Stil der "schönen" Gotik hindeutet. Hans Eickel stellt fest: "Die Tendenz, die gebundene Plastizität ins Gliedernde aufzulösen, geht bis zur Mitte des Jahrhunderts weiter." (429.)

7.3.2 Intensive Hinwendung zur Wirklichkeit

Der Hl. Franziskus und seine Jünger hatten die Losung der compassio - des Mitleidens - ausgegeben; aber Franziskus predigte ebenso die Liebe zur gegenständlichen Welt und die Verehrung der Schöpfung; denn in der Schöpfung ist der Schöpfer zu erkennen. Mit freudigem, bis dahin unbekanntem Eifer betrachtet der Heilige die Natur. Seine aufmerksame Beachtung des irdischen Gotteswerkes überträgt sich allmählich auf die künstlerische Anschauung der Zeit. Durch Franziskus wurde vornehmlich "der Realismus in der italienischen Malerei, die byzantinische Abstraktion ersetzend, erheblich gefördert". (430.) Naturwissenschaftliches Denken nimmt allgemein einen breiten Raum ein. Der Franziskaner Robert Bacon gebraucht an der Oxforder Universität als erster den Begriff "Experimentalphysik". Damit ist ausgesagt, daß das Wissen um die Dinge nicht von Ideen, sondern nur von den Dingen selbst erfahren werden kann, wobei das Denken als Erkenntnisprozeß aber nicht ausgeschlossen ist. Einmal aufgestellt, bleibt die Forderung nach Erfahrung und Experiment das gesamte 13. Jh. über laut. Es sind letztlich die wiederentdeckten Schriften des Aristoteles, die das Vertrauen in die platonischen Ideen erschüttern.

Bis 1200 gründet das abendländische Denken auf der Lehre des Hl. Augustinus. Seit Beginn des 13. Jhs. bewegen die Theorien der dominikanischen Universitäten mehr und mehr das zeitgenössische Denken. Endgültig wird das Geistesleben dieses Jahrhunderts von den Gedanken des Hl. Thomas von Aquin bestimmt.

Augustinus war von der Philosophie des Plato, Thomas von der des Aristoteles geprägt. Für Plato ist das physische Universum in seiner individualisierten Gestalt das Nicht-Seiende. Es bietet nur den durch die Erscheinung getrübten Reflex reiner Urbilder, der Ideen. Die Ideen sind das wahre Sein. Im 3. Jh. formuliert Plotin, die Ideen selbst seien ohne Form und Farbe. Damit spiritualisiert er die künstlerische Tätigkeit, indem er ihr vermittelnde Funktion zuweist. Der Künstler schafft eine geistige Tat, wenn er die Ideen Gottes aus seinem Werk hervorleuchten läßt. Die Tendenz zur Abstraktion in den ersten christlichen Jahrhunderten, unter dem Einfluß dieser neuplatonischen Lehre stehend, nimmt daher nicht wunder. Und es verwundert ebenfalls nicht, daß der Bischof von Hippo - von Plotin beeinflußt - die Musik als die immateriellste aller Künste allen anderen vorzieht und, da jedes Ding sein "eidos" habe, auch den Affen häßlicher nennt als den Menschen. (431.)

Dagegen steht der Gedanke des Thomas von Aquin, daß sich Gott aller Dinge erfreue, da jedes mit seinem Wesen übereinstimme. Alles Wirkliche, sei es noch so gering oder noch so vergänglich, steht damit in einer unmittelbaren Beziehung zu Gott. Alles drückt das Göttliche auf seine Weise aus. Für die Kunst bekommt damit alles Reale einen Wert und Sinn.

Das Organische, Lebendige - als Einzelding Erscheinungswirklichkeit -, das seit dem Ende der Antike künstlerisch wertlos geworden war, kann wieder Gegenstand künstlerischer Gestaltung werden - entsprechend der thomistischen Lehre, "daß die Materie und die objektive Wirklichkeit mit einer konkreten Wesenheit begabt seien", die eindringlicher ist als alle Begriffe. (432.)

Wenn auch 1215 noch die "Metaphysik" des Aristoteles geächtet wird, so setzt sich in der 2. Jahrhunderthälfte die Lehre des Thomas immer stärker durch. 1277 verteidigt in Paris Albertus Magnus, der Lehrer des Thomas, dessen Lehre mit großem Erfolg gegen den Verdacht der Ketzerei. Zweiundzwanzig Jahre hatte Albertus im Kloster St. Andreas in Köln gelebt und dort auch die Hochschule der deutschen Dominikaner gegründet und geleitet, in deren Nachfolge die Kölner Universität steht. 21 gedruckte Folianten umfaßt das Werk des "Albert von Köln", wie ihn Dante nennt. Physik, Chemie und Botanik haben den großen Theologen, der zugleich auch Politiker und Kirchenlehrer war, als Wissenschaften des Experimentierens besonders beschäftigt.

Die neue dominikanische Philosophie lehrt eine neue Denkweise, die induktiv von der Sinneserfahrung ausgeht, anstatt wie bisher auf grundsätzlichen Wahrheiten aufzubauen. Das ist der gleiche Umsturz, der sich in der Kunst in den Ideen und Formen der Gotik ereignet.

Architekten, Bildhauer und Maler entdecken voller Staunen die Natur und erheben sie zur hauptsächlichen Quelle der Erkenntnis, deren wichtigster Vermittler das Auge wird. Voller Stolz schreibt der Baumeister Villard de Honnecourt neben die Zeichnung eines Löwen in seinem berühmten Skizzenbuch: Wisset wohl, daß er nach dem Leben gezeichnet wurde.

7.3.3 Der weiche Stil

Die Sprache fließender und zarter Linien, die etwa seit 1400 in der bildenden Kunst ganz Europas bekannt ist und geübt wird, trägt in der Kunstwissenschaft den Namen "weicher Stil", womit sowohl der formale Charakter bezeichnet wird, als auch die Anwendung weicherer Materialien als bisher - nämlich Sand- und Kalkstein, Marmor, Alabaster, Terrakotta und Holz - für das Gebiet der Plastik ausgedrückt wird. Als Ausgangspunkt dieser stilistischen Entwicklung darf der burgundische Hof angenommen werden, an den Philipp der Kühne - 1379 durch Heirat in den Besitz Flanderns gelangt - zahlreiche Künstler aus den Niederlanden holte. Ebenso wie der verfeinerte mittelalterliche burgundische Lebensstil vorbildlich für die mitteleuropäische Mode, das Zeremoniell und die Sitte wurde, reichte auch die Ausstrahlungskraft der Kunst dieser burgundischen Hofschule über den mitteleuropäischen Raum hinaus bis nach Mittelschweden hinein.

An der Spitze der Bildhauerwerkstatt des burgundischen Hofes steht der Meister Claus Sluter. "Im April 1395 empfängt Sluter den Auftrag zur Errichtung des sogenannten "Mosesbrunnens" im Karthäuserkloster von Champmol bei Dijon, der 1406 vollendet ist." (433.) Als Herkunftsland dieses großen Meisters nennt die Kunstgeschichte sowohl Westfalen, den Niederrhein als auch Holland, wodurch eigentlich nur klar wird, wie sehr dieser Gesamtraum eine Einheit war, die sich aus Sprache, Denkweise, Gesellschaftsstruktur und Familienbildung als ein Kulturraum verstand. Der nationale Status war den einzelnen Gebieten zunächst rein von außen aufgezwungen. Die Menschen in diesen Landschaften wurden durchaus nicht sofort spezifische Nationalitäten. Das künstlerische Anliegen Claus Sluters zeigt eine völlig neue Erfassung des Menschenbildes: Eine starke Bewegtheit und individuelle Charakterisierung werden ausgedrückt, wobei aber eine sachliche Schilderung durchgeführt wird, die den Aufbau von Körper und Gewand genau beobachtet hat. Hier ist der Schnittpunkt des nordischen Kunstwollens mit den Wirklichkeitsgehalten der neuen italienischen Kunst. Es ist verständlich, daß

die Werke dieses Meisters viele Künstler angezogen haben, und besonders die Prophetenfiguren seines Mosesbrunnens in Dijon einen nachhaltigen, starken Einfluß auf die Arbeiten vieler Bildhauerwerkstätten ausübten. "Der Meißel, der Zauberstab des einsamen, von seinen Gesichten erfüllten nordischen Magiers", schreibt Georg Troescher, "schlägt die Menschen stärker in seinen Bann als etwa Gerüchte von neuen Kriegen sie in dieser verwirrten Zeit hätten können." (434.) Der Werkstattbereich Claus Sluters ist das Ziel vieler fahrender Gesellen, die nach der durch Gildenordnung genau festgelegten Wanderzeit sich selbständig machen und als Meister im formalen Stil des großen Bildhauers aus Burgund arbeiten.

Eine Vielzahl von Plastiken der Schule Claus Sluters oder ihr nachfolgender Werkstätten ist noch erhalten, teilweise an ihren alten kirchlichen Standorten, teilweise in Museen. Charakteristisch für diese sowohl in Stein als auch in Holz gearbeiteten Skulpturen ist der Gewandstil, der den Fallgesetzen angepaßt ist und die Motive durch Faltenbildung unterstreicht, wobei der Körper unter dem Gewand als Masse fühlbar bleibt.

Besonders bei den Muttergottesfiguren ist für den Aufriß der Gestalt durchaus noch der Block im Sinne der herkömmlichen Steinmetzkunst maßgeblich; er läßt sich auch an der vom Boden aus in einer leicht links- oder rechtskonkaven Kurve voluminös aufgeführten Figur genau ermessen. Typisch für das Gewand ist die vertikale Stufung durch mehrere Tuniken, die vom Arm, der das Kind trägt, in röhrenförmigen Falten herunterfließen. Vielfach sind die Krone und das weichfallende Kopftuch besonders schön herausgearbeitet.

Neben zahlreichen Einzelskulpturen - besonders Darstellungen der stehenden Muttergottes mit dem Jesusknaben auf dem Arm und verschiedenen Heiligenfiguren mit Attributen - gibt es eine Reihe von steinernen Altarreliefs mit den typischen Merkmalen des weichen Stils. Es sind Reliefplastiken, bei denen Werke der Malerei vom Bildhauer in Reliefformen umgesetzt werden. Das Thema ist durchgängig das Kreuzigungsmotiv. Während die bildhauerischen Details ganz in der Art der burgundischen Schule ausgeführt sind, etwa die senkrecht fallenden Röhrenfalten oder die sich waagerecht stufender weichschwingenden Querfalten, sind die Kompositionen auf verschiedene Bildvorlagen rückführbar. Anni Peccatore hat einige dieser steinernen Altarretabeln im Ostseegebiet untersucht, die offenbar der jeweilige Mittelteil eines Klappaltares waren, an den sich seitlich wahrscheinlich weitere gemalte Tafeln anschlossen. (435.) Sie schreibt die Arbeiten einem "Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs" zu, der nach ihrer Meinung Westfale ist. Paul Pieper fand zu diesen Retabeln in Lübeck, Ratzeburg, Schwerin und Anklam parallele Stücke in Bentlage, Paderborn und Recklinghausen. (436.) Es ist ziemlich eindeutig, daß diese standortlich so weit entfernten Stücke aus verschiedenen Werkstätten stammen, aber das gleiche Material - Baumberger Sandstein - wohl auf einen gemeinsamen Herstellungsraum schließen läßt. Sicherlich ist ihnen die formale Grundlage des weichen Stiles gemeinsam. Das gilt ebenfalls für viele Einzelplastiken, die in verwandten Stükken im Rheinland, in Westfalen und im Ostseeraum erhalten sind.

7.3.4 Ostkolonisation und Bindung an die Stammlande

Eine wichtige Erscheinung des hohen Mittelalters, deren Ursprung neben religiösen auch politische Motive hatte, ist der Deutsche Ritterorden. 1190 wurde der Orden auf dem Kreuzzug Barbarossas vor Akkon gegründet. 1226 ruft der polnische Herzog Konrad von Masowien die Ordensritter als Bundesgenossen im Kleinkrieg gegen den Stamm der damals noch heidnischen Prußen zu Hilfe und verspricht ihm das Kulmer Land. Friedrich II. bestätigt die Schenkung und verleiht darüberhinaus dem Orden alles Land, das er noch hinzugewinnen werde. Als die Kreuzritter 1250 ihre Eroberungsaufgabe beginnen,

unterstützt sie der größte Teil der europäischen Öffentlichkeit ideell und materiell. Zu Ehren des böhmischen Königs Przemysl, der an einem Kreuzzug gegen die Pruzzen teilnimmt, wird eine Stadtgründung am Pregel Königsberg genannt.

Zeitlich vor den Aktionen der Ritter hatte aber schon der Zug anderer deutscher Menschen "gen Osten" eingesetzt. Die polnischen Teilfürstentümer hatten in ihre westlichen sehr dünn besiedelten Gebiete deutsche Kolonisten gerufen, nachdem sie deren energische wirtschaftliche Aufbauarbeit in den ehemals polnischen Herzogtümern Pommern und Schlesien beobachtet hatten, die in einer Art Kompromiß dafür, daß Polen nicht in den Lehnsverband des Reiches einbezogen wurde, dem Reich angeschlossen worden waren.

Die siedelnden Ostlandfahrer kamen aus den westlichen Teilen des Reiches, wo inzwischen durch Verbesserung der Agrartechnik höhere landwirtschaftliche Erträge und damit zugleich ein Anstieg der Bevölkerungsziffer stattgefunden hatte.

Niemczi = "die Stummen" wurden die deutschen Bauern von der polnischen Bevölkerung genannt, weil sie nicht in deren Sprache antworten konnten. Die Siedlerbauern aus Deutschland kamen in Wagenzügen, geführt von mutigen Männern, die für ihre Arbeit erbliche Bürgermeisterstellen erhielten. Planmäßig wurden große Dörfer und Städte - meist nach dem Magdeburger Stadtrecht - gegründet. Die Orden schickten für die religiöse Betreuung Mönche mit, die besonders geschätzt waren, weil sie lesen und schreiben konnten. An den Furten der Flüsse und an Orten mit sich kreuzenden Straßen ließen sich Kaufleute nieder und organisierten Umschlagplätze des Handels, der hauptsächlich mit der alten Heimat stattfand.

Auch die Hanse ist in einem direkten historischen Zusammenhang mit der Ostkolonisation zu sehen. Am Beginn der Eroberung und Besiedlung des Ostseeraumes steht die Stadtgründung von Lübeck (1158) als Ausgangspunkt für weitere wirtschaftliche Expansion, die bis hinauf zum pelz-reichen Nowgorod gehen sollte. Anfänglich sind es nicht die Städte sondern die niederdeutschen Kaufleute, die zum Gebrauch allgemeiner Privilegien im Ausland berechtigt waren, bzw. diese Rechte im Zuge der Kolonisierung des deutschen Ostens und Nordostens gewonnen hatten. Erst im 14. Jh. treten die Städte an die Stelle der Kaufleute und ihrer Gilden in die Rechtsgemeinschaft der Hanse ein. (437.) Etwa um diese Zeit entwickelt die Schiffahrtstechnik mit der Kogge ein Schiff, das vielseitig einsetzbar ist und die relativ großen Entfernungen auf der Ostsee schnell und sicher überbrücken kann.

Das Vorkommen von verwandten Kunstwerken oder Arbeiten aus gleichen Werkstätten im Ostseeraum und in Westdeutschland erklärt sich einerseits aus den nie abgerissenen familiären Bindungen der Kolonisatoren mit den Stammlanden, andererseits aus dem neuen unmonumentalen Format der Kunstwerke, vornehmlich der Plastik, die in den städtischen Meisterwerkstätten hergestellt werden. Die zahlreichen Arbeiten dieser Werkstätten können und müssen nun verschickt werden. Dehio glaubt, daß es im 14. und 15. Jh. besonders auf Versand eingestellte Spezialwerkstätten gab. (438.)

7.3.5 Figurenplastik der "schönen Madonna"

Der Bildtyp, der sowohl die religiösen als auch die künstlerischen Vorstellungen der Menschen am Ende des 14. Jhs. und am Beginn des 15. Jhs. am reinsten repräsentiert, ist die Plastik der sogenannten "schönen Madonna". Diese Skulpturen der Muttergottes mit dem Jesuskind auf dem Arm sind meistens unterlebensgroß aus feinem Kalkstein, Steinguß, Ton und häufig auch aus Holz gearbeitet und "bis in die kleinste Einzelheit kultiviert ausgeführt". (439.)

Die Farbharmonie von Blau und Weiß und Gold unterstreicht die formale Kostbarkeit dieser Andachtsbilder. An jeder Plastik vom Typ der schönen Madonna fällt zuerst die Fülle ihres Gewandes auf, das als großangelegtes Faltenwerk nicht mehr streng gotisch in Linien aufgebaut ist, sondern malerisch bewegt erscheint. Von den Körperformen der jungen Mutter ist nicht viel zu sehen, dennoch spürt man die graziöse und wiegende Haltung, die der Künstler genau beobachtet hat, und die er stets in einer leichten S-Kurvung ausdrückt. Fritz Baumgart hat den insgesamt nur wenig abgewandelten Typus charakterisierend am Beispiel der schönen Madonna aus Krumau in Niederösterreich beschrieben: "Die Gestalt ist nicht vom Körper, sondern vom Gewand aus aufgebaut worden, das eine Bedeutung wie kaum je zuvor erhält. Es ladet breit nach beiden Seiten aus, die von herabfallenden Faltenschichten begrenzt werden. Ein Gewoge von Formen entsteht, die ein großes einheitliches Gebilde ergeben, das wie ein Sockel das Christkind und den schmächtigen Oberkörper Marias mit dem zärtlich verträumt geneigten Kopf trägt." (44o.) Die anmutige junge Gottesmutter blickt von stiller Freude erfüllt ein wenig versonnen auf ihr Kind. Sie hält den - jetzt oftmals nackten - Knaben, der ganz in das Spiel mit einem Apfel, einer Birne oder einer Traube vertieft ist, auf ihrem Arm und hüllt ihn ein wenig in ihren Mantel ein.

Entstanden ist dieser Madonnentyp vermutlich zunächst in Böhmen, findet aber im gesamten Donau- und Rheingebiet und auch in Schlesien eine sehr rasche Verbreitung. Wie beliebt die schöne Madonna in ganz Deutschland war, zeigt ihr Export bis nach Stralsund, Thorn und Danzig. (441.)

7.3.6 Der Bürger als Auftraggeber des Künstlers

Das Arbeiten der Bildhauer mit weicheren und feineren Werkstoffen - vornehmlich mit Holz - anstatt mit Stein seit dem 14. Jh. ist eigentlich eine konsequente Folge der Produktionsverlagerung von der Bauhütte in die städtische Werkstatt und entspricht akkurat dem Geschmack der neuen Konsumentenschicht der Stadtbürger. Das Holz ist billiger, läßt sich auch leichter und damit schneller bearbeiten und fordert zugleich zu raffinierterer Technik heraus.

Im 14. Jh. gehen sicherlich die meisten Aufträge für Kunstwerke vom Bürgertum aus, obwohl Adel und Klerus weiterhin an dem Erwerb der künstlerischen Produktion beteiligt sind. Aber ihr schöpferischer Einfluß schwindet immer mehr und sie sind nicht mehr wie in der Hochgotik die eigentlichen Kulturträger, die den Künstler beauftragen, die Konzeption ihrer Anschauung in den Werken der Kunst zum Ausdruck zu bringen; "die Anregungen zu Neuem rühren jetzt zumeist vom Bürgertum her". (442.) Dennoch bleiben ritterliche Lebensform und höfischer Geschmack auch jetzt in vielen Beziehungen maßgebend für die bürgerliche Kultur und Kunst.

So sehr beispielsweise Gewand und Haltung der Muttergottesdarstellungen dem höfischen Ursprung noch verhaftet bleiben, so sehr wird auch der Umschwung zum Realismus deutlich, der zugleich klarmacht, wer nun die Kunst trägt: Maria wird eine junge Frau aus dem Bürgerstand. Sie ist nicht mehr wie im hohen Mittelalter das Symbol eines programmatischen Auftrages, etwa der würdevollen Repräsentation in überirdischer Weihe. Der Künstler will nun die fühlbare menschliche Wirklichkeit darstellen. Dazu sind Symbole und Rhetorik von Adel und Kirche nicht geeignet. Er will die Bewegung der Seele ausdrücken und er macht sich damit zum Sprecher der Gesellschaft und freilich auch zu seinem eigenen; denn er ist ja jetzt ein Teil der Gesellschaft. Die Menschen dieser Gesellschaft wollen keine Monumentalität, sondern überschaubare Realität; denn als Kaufleute oder Handwerker sind sie aus ihrem Beruf heraus, der ihr Dasein, ihre Stärke und ihre Macht begründet, angehalten, konkret zu sein, d.h. genau zu messen, genau zu schätzen und genau zu überblicken.

An die Stelle der Monumentalität tritt eine bisher nicht möglich gewesene Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten, bei der allerdings die Strenge der bis dahin notwendigen Bindungen strikt abgelehnt wird. "Dies unrhetorische Jahrhundert weigert sich, die Frau, und wäre es selbst die allerheiligste Jungfrau mit einer Aureole zu umgeben; auf dem Grunde dieser Hausbackenheit liegt indes mehr Zartheit und stille Bewunderung als in der klingenden Lobpreisung anderer Zeiten", stellt Dehio fest und unwillkürlich vergleicht man die bürgerliche Innigkeit der Muttergottesverehrung mit der überspannten Sublimierung höfisch-ritterlichen Minne (443.), der die Erotisierung der sexuellen Ziele und die Umwandlung der sexuellen Energien in Vergeistigung doch nie richtig gelang, wie aus der ritterlichen Literatur des hohen Mittelalters hervorgeht. (444.)

7.3.7 Andachtsbilder als Ausdruck individueller Religiosität

Das Andachtsbild ist die bildliche, meist plastische, Einzeldarstellung eines religiösen Motivs, "die im Gegensatz zur hieratischen Transzendenz des Kultbildes und zum zyklischen Historienbild durch Auffassung und Gestaltung den persönlichen Gefühlsgehalt verkörpert, der den Betrachter bzw. Beter mit den wiedergegebenen Personen und Ereignissen verbindet". (445.)

Zusammen mit der Mystikerbewegung des 13. Jhs., die ihren Ausgangspunkt in den Klöstern des Oberrheins hatte, treten die Andachtsbilder auf - und zwar vornehmlich in Deutschland. Der Geist dieser gefühls- und gemütsstarken verinnerlichten religiösen Bewegung ist eine Grundlage für die Andachtsbilder, andere sind die dramatisierte Liturgie der Mysterien- oder Passionsspiele im Raum der Kirche oder die Volksandacht, in jedem Fall aber ein Prozeß der Vergegenständlichung aus dem Wunsch nach einer frommen imitatio und contemplatio.

Die zum Teil für immer lebendig gebliebenen Motive der Andachtsbilder sind dem christologischen oder mariologischen Gedankenkreis entnommen und zwar "durch Isolierung aus biblischen Szenen (Wochenbett Mariae, Johannes an der Brust Christi, Mysterienkreuze) oder durch visionäre oder sinnbildliche Verdichtung (Schmerzensmann, Erbärmdebild, Vesperbild)". (446.) Es gibt dazu noch eine ganze Anzahl von Motiven wie den Triumphbogen-Kruzifixus, Maria und Johannes unter dem Kreuz, Christus im Grabe oder aus dem mariologischen Kreis Maria mit dem Kinde, die Schutzmantelmadonna, die freischwebende Doppelmadonna. Manche Motive bleiben auch landschaftlich gebunden, wie etwa die Anna-Selbdritt-Gruppen, die hauptsächlich im burgundischen, niederrheinischen, westfälischen und schlesischen Gebiet vorkommen.

In den alemannischen Frauenklöstern des Südwestens war die deutsche Mystik besonders fruchtbar und von dort kommen die feinsten und gefühlvollsten Andachtsbilder, etwa die Christus-Johannes-Gruppe oder Maria im Wochenbett, während das Astkreuz, der Schmerzensmann und das Vesperbild Ausdruck der Mystik im Rheinland und in Westfalen sind. Hans Eickel hat für die erste Entstehungszeit festgestellt, "daß der Anteil Westfalens am deutschen Andachtsbild sich auf die beiden großen Leidensthemen des Astkreuzes und der Marienklage beschränkt ... Für die Erscheinung kann das monumentale Relief der Kreuzesabnahme an einem Felsen der Externsteine, ... um das Jahr 1115 entstanden, vorbedeutend sein". (447.)

Die Andachtsbilder, deren Ausdrucksmittel sowohl harter Realismus als auch tiefe Beseeltheit sind, brauchen für die neue Form der Andacht auch einen neuen eigenen Standort. Der Beter will einsam verweilen und sich in das Bild versenken, das sein eigenes Andachtsgefühl wiederspiegelt. Andachtsbilder können also keinen Platz finden im hohen Chor der Kathedrale, sie gehören nicht zum objektiven Geschehen am Altar, vielmehr werden sie aufgestellt, abseits von der offiziellen Liturgie, in einem stillen Winkel der

Kirche als "Gefäße der Andacht" auf einen Säulenstumpf, auf eine Wandkonsole oder auf einen kleinen Altar in eigenem Gehäuse, aber auch draußen in Wegstöcken und Wegkapellen. Lediglich die Triumphkreuze und Strahlenkranzmadonnen werden für alle Gläubigen sichtbar aufgehängt.

Die Andachtsbilder als plastische Darstellungen stehen nicht mehr im Dienst der Architektur, sie sind damit zwar noch keine rings umgehbare völlig freistehende Rundplastik geworden; aber sie sind frei zu versetzen. Da sie meistens vor einer Wand oder einer Säule stehen, sind die Rückseiten der Figuren ungegliedert in einem flachen Zustand belassen, während alle für den Betrachter gedachten Seiten wunderbar ausgearbeitet waren (448.), sowohl vom Schnitzer als auch vom Faßmaler.

Gerade die Faßmalerei, die dem geschnitzten Stück eine farbige und goldene Überkleidung - die Fassung, so heißt der handwerkliche Fachausdruck - gibt, unterstützt als sinnliches Reizmittel die Wirkung der Plastik. Bis ans Ende der gotischen Epoche werden nahezu alle Werke der Holzschnitzkunst gefaßt.

Aus der thematischen Vielzahl der Andachtsbilder sollen exemplarisch die Gruppen dreier Motive untersucht und vorgestellt werden: das Vesperbild, die Strahlenkranzmadonna und die Darstellung der Anna-Selbdritt.

Deutlicher als bei der Thematik der übrigen Andachtsbilder ist bei den Vesperbildern der Wunsch nach Isolierung eines bestimmten Momentes aus dem Ablauf des historischen Geschehens festzustellen, eines Momentes, den es innerhalb des aufgeschriebenen evangelischen Geschehens gar nicht gegeben hat, sondern der reine Gefühlsverdichtung ist. Den Namen Vesperbild für die Darstellung der Gottesmutter mit ihrem toten Sohn im Schoß leitet Dehio von den Geschehnissen ab, mit denen im allgemeinen am ersten Abend das Passionsspiel endet. (449.)

Die eigentlichen Quellen des plastischen Vesperbildes liegen jedoch nicht in der dramatisierten Passion, sondern in der lyrischen Dichtung. Vorbilder aus der Malerei sind bislang nicht bekanntgeworden. Die poetische Vision verdichtet sich zu der Vorstellung, die die Plastik in das Vesperbild transferiert hat. Im Konstanzer Spiegel vom Ende des 13. Jhs. heißt es:

> "ir kind lag vor ir ougen vâl,
> es lag wunt, tot unde blint,
> doch kuste si ir totes kint ...
> si sach in an und aber an." (450.)

Das Vesperbild, dessen Ursprung eindeutig in Deutschland liegt, hat keinerlei plastische Vorbilder wie etwa der Kruzifixus. Es ist eine reine Neuschöpfung. "Der dramatisch-bewegte, leidenschaftliche Gehalt dieser ersten Schöpfungen verwandelt sich in einen stillen, lyrischen; der ruckweise gebrochene, diagonal aufgerichtetes Christuskörper verändert sich in einen horizontalliegenden mit wesentlich milderen Stilmerkmalen." (451.)

Die Entwicklung des Vesperbildes verdeutlicht die Relation von Form und Material in der Bildhauerei. Als Gruppe des größten Ausdrucksgegensatzes - des starren toten und aufgewühlten leidenden Körpers - verlangt sie dem Künstler die entsprechende Formfindung ab. Für den Bildhauer mußte am Ende die Lösung in den Kräften liegen, die allein diesen Ausdruck erzeugen können: die Waagerechte und die Senkrechte als größte Richtungsunterscheidungen. Die Darstellungen der frühen Vesperbilder sind noch sehr der Gesetzlichkeit des Steines verhaftet, der wegen seines Gewichtes und seines molekularen Aufbaues eine tragende und stützende Konstruktion braucht. Es konnte also für ein solches Thema nur ein Material in Anwendung kommen, das "kein besonderes Verständnis für den Unterschied zwischen Tragen und Lasten" hat. (452.) Das war das langfaserige, leichte sich selbst tragende

Holz, das die Polarität zwischen Maria und dem toten Jesus formal und konstruktiv am besten ermöglichte.

Im Gegensatz zu den von passio und compassio angeregten Andachtsbildern des Gekreuzigten und seiner schmerzerfüllten Mutter steht ein Typus, bei dem eine von Licht umflutete und glanzausstrahlende, im Raum schwebende visionäre Erscheinung die körperhafte Konkretisierung erfährt in der Gestalt der "Madonna im Strahlenkranz". Zurück geht diese absolut unplastische, viel eher malerische Darstellung der Muttergottes auf die Apokalypse. "Und es ist erschienen am Himmel ein großes Zeichen: eine Frau umkleidet mit der Sonne, der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt ein Kranz von 12 Sternen." (Apok. 12,1) Die aus dieser Schriftstelle abgeleitete Darstellungsform der Muttergottes in der Plastik tritt als großartige Bildhauerarbeit etwa um 1420 - 1430 auf (u.a. St. Sebaldus, Nürnberg) und paßt als ergänzende Variante zu dem Vorstellungsbild der schönen Madonna. Über den historischen Verlauf dieser Vorstellung einer Madonna auf der Mondsichel nach der Vision des Johannes schreibt Baumgart: "Später entstand daraus die Legende vom Kaiser Augustus, dem die tiburtinische Sybille auf dem römischen Capitol die Erscheinung der Madonna zeigte (Santa Maria in Ara Coeli - Altar des Himmels). Im 12. Jahrhundert wurde die Vision in einer Zeichnung des "Hortus delicarium" von Herrad von Landsberg dargestellt. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts taucht sie in der Plastik auf und wurde als Mondsichelmadonna zum festen Bestandteil der europäischen Skulptur." (453.) Nach Stefan Beißel sah man später in der Mondsichel unter den Füßen Marias den türkischen Halbmond, der in den Feldzeichen der türkischen Soldaten glänzte. (454.)

Eine in besonders zahlreichen Stücken erhaltene Gruppe von Andachtsbildern ist die Darstellung der Anna-Selbdritt.

"Selb-Dritt bedeutet im mittelalterlichen Deutsch "zu dreien". Wer mit zwei anderen kam, erschien selbdritt. Waren drei Personen auf einem Bild dargestellt, so brauchte man das Wort selbdritt." (455.) Selbdrittbilder als Darstellung der Hl. Anna mit ihrer Tochter Maria und dem Jesusknaben sind bis ins 13. Jh. zurückzuverfolgen. Beda Kleinschmidt nennt als frühe Selbdritt-Darstellungen: eine im Münchener Nationalmuseum von 1280 und eine aus dem 13. Jh. in Paderborn. (456.) Auch im Schnütgen-Museum in Köln befindet sich eine Gruppe aus dieser Zeit. (457.) Beißel zeigt dieses Motiv für das 14. Jh. in einer Kölner Miniatur und in einem Stuckbild in der Nikolaikirche in Stralsund. (458.) "Die Akademie zu Siena besitzt eine Selbdritt von Luca Tomé vom Jahre 1367. Und es spricht für deren Beliebtheit im 14. Jahrhundert, wenn 1337 eine Selbdritt öffentlich an einem Hause in Eichstätt angebracht wurde, ein Vorrecht, das sonst eigentlich der Madonna zustand. (459.)

Die Mehrzahl der erhaltenen Andachtsbilder der Anna-Selbdritt sind Holzplastiken und um 1500 gearbeitet; zu einer Zeit, als die Verehrung der Hl. Anna in Deutschland, durch die Annabruderschaften gefördert, ihren Höhepunkt erreichte und "fast Modekult wurde". (460.)

Der Annakult hat eine lange Tradition und geht bis in die Zeit der frühen Kirche zurück. Man wird die große Verehrung der Hl. Anna im Zusammenhang mit den Darstellungen der verschiedenen Marienleben, die in der 2. Hälfte des Mittelalters zunächst bei den Rittern, später auch bei den Stadtbürgern verbreitet waren, sehen müssen; denn die Mutter der Gottesmutter mußte doch gleichfalls eine bevorzugte Stellung im Heilsgeschehen innehaben. Wie schwer man sich tat, die adäquate Stellung für diese Heilige zu finden, zeigen die Auseinandersetzungen um ihre Einordnung. Nach Beißel behauptete man im Mittelalter, "die Hl. Anna sei dreimal verheiratet gewesen und habe in jeder Ehe eine Maria genannte Tochter geboren. Durch diese Ansicht wurde es möglich, Jakobus den Älteren und Jüngeren, Judas Thaddäus und Johannes

den Evangelisten als wahre Vettern (Brüder) Jesu anzusehen. Auch Simon, der Nachfolger Jakobus` des Jüngeren auf dem Bischofsstuhl zu Jerusalem, wurde dadurch zum Vetter des Herrn. Johannes der Täufer kam zum Heilande im 3. Grad der Verwandtschaft". (461.) Die drei Männer der Hl. Anna und die beiden Schwestern Marias mußten natürlich die frommen Gläubigen des 15. Jhs. stark beschäftigen. Der seligen Coletta, der Gründerin des Klarissenordens, erschien sie mit ihren drei Töchtern, die wiederum ihre Kinder an der Hand hielten: Maria mit dem Jesusknaben, Maria Jakobi mit ihren vier Jungen und Maria Salome mit ihren zwei Söhnen. "Anna sagte der sel. Coletta, sie sei zwar dreimal verheiratet gewesen, habe aber durch ihre ausgezeichnete Nachkommenschaft die ganze Kirche auf Erden und im Himmel verherrlicht. Darum verdiene sie hohe Verehrung." (462.) Im 16. Jh. stieß man sich freilich an der Vorstellung, daß die Mutter der Gottesmutter drei Männer gehabt haben könne, und selbst Luther griff in den Streit über dieses Thema (de divae Annae trinubio) ein, den die Prediger Ergranus und Wimpina 1517 austrugen. (463.)

Die tiefe Verehrung der Hl. Anna wurde von derartigem Gelehrtenstreit nicht beeinflußt. Als Mutter der Gottesgebärerin war sie für den schlichten Gläubigen Inbegriff und Ausdruck der Mütterlichkeit schlechthin. An ihr großes menschliches Verständnis glaubte man, wenn man ihre Hilfe für eine gute Heirat und Ehe erbat, sie für den Wunsch nach Kindern und deren glücklicher Geburt zur Mittlerin bei Gott erwählte oder ihren Schutz bei Hagel und Gewitter erflehte. Sie galt als Fürsprecherin der Witwen und Armen. Aber auch über den intimen persönlichen Bereich hinaus wird ihre hervorragende Stellung unter den Heiligen sichtbar: Bergleute, Schiffer, Müller, Krämer, Seiler, Drechsler, Kunsttischler, Goldschmiede, Weber, Kleidermacher und Strumpfwirker erkoren sie ebenso zu ihrer Schutzpatronin wie Haushälterinnen, Dienstboten und Arbeiterinnen. (464.)

Bei den frühen Darstellungen der Selbdritten hält die Hl. Anna die Gottesmutter im Arm, die ihrerseits den Jesusknaben trägt. Bei den Anna-Selbdritt-Gruppen haben die Tochter Annas und deren Sohn die Bedeutung eines Attributes der Heiligen, wie etwa der Schlüssel des Petrus oder das Schwert des Paulus. Annas Größe und Würde in der Heilsgeschichte kann durch diese symbolhafte Darstellung besonders herausgehoben werden. Daß Maria meist nur wenig größer als der Jesusknabe gezeigt wird, obwohl sie seine Mutter ist, macht die attributive Bedeutung klar.

Ein anderer Typ der Selbdritt-Gruppe zeigt Anna mit dem Jesusknaben auf einer Bank oder einem Sessel sitzend und Maria daneben stehend. So konnte das geschichtliche Alter der Gottesmutter besser dargestellt werden; sie mußte nicht mehr kindhaft aussehen, blieb aber innerhalb der Gruppe dennoch kleiner als ihre Mutter. (465.) Eine völlig andere Form des Andachtsbildes ist die Anna-Selbander. (466.) Anna unterweist ihre Tochter in der Heiligen Schrift. Auf dieses Thema gibt es weder in den Evangelien noch in der Legende einen Hinweis; dennoch fand diese Vorstellung in der Malerei und Plastik vielfachen Ausdruck und lebte besonders in nachmittelalterlicher Zeit in genrehaften Darstellungen wieder auf (Rubens, Kathedrale Antwerpen - Murillo, Prado Madrid).

7.3.8 Architekturelemente und Einrichtungsstücke gotischer Kirchen

"Die Baukunst ist die Mutter der Plastik, ihr Erbe ist die steinstrenge Körperlichkeit und die Bestimmtheit der Maße." (467.)

Die Baumeister der Gotik sind nicht nur durch den Entwurf, sondern auch durch eigene handwerkliche Arbeit die Schöpfer der plastischen Architekturelemente ihrer Kirchen. Die gotische Steinfigur gibt immer zu erkennen, wie sehr ihr Meister sie vom Schema des Bauens her gesehen hat. In der

Spätgotik - als der Holzschnitzer der beherrschende Produzent der Figurenplastik geworden ist - geht die Steinmetzkunst wieder stärker auf ihren Ursprung und ihren Ausgang, nämlich die Baukunst, zurück und am liebsten übernimmt sie es, die konstruktiven Bauelemente ornamental zu gestalten und in dem unerschöpflichen Formenreichtum der Maßwerke in Fenstern und Giebeln, an Kapitellen und Konsolen, an Wimpergen mit Fialen, Krabben und Kreuzblumen ihrer Phantasie Ausdruck zu geben.

Schon im Grundriß und im Aufriß der gotischen Kirche hat der Baumeister den vielfältigen Einsatz der Steinmetzmeißel festgelegt, allerdings nicht, um eine sklavische Übertragung seines Entwurfes im Maßstab 1:1 zu fordern, sondern aus der Vertrautheit mit den technischen Gewohnheiten, dem Material, dem Werkzeug und der Formenwelt des Bildhauers.

Wie sehr aber der Baumeister immer Steinmetz geblieben ist, zeigen die fast plastischen Gebilde gebündelter Pfeiler, bei der die Reihung der Dienste so dicht wird, daß der sie aufnehmende Kern nahezu verschwindet, oder die zu dekorativem Relief gestalteten Sterngewölbe, deren Herleitung aus der Kreuzrippe vergessen zu sein scheint.

Gerade der Weg vom einfachen Kreuzrippengewölbe zu den komplizierten Sterngewölben zeigt auf, wie sehr Konstruktion und Formwille einander bedingen. Die Rippe, die die Wölbung über jeder Grundrißform ermöglicht, wird, obwohl wahrscheinlich zunächst konstruktiv gedacht, immer stärker als künstlerisches Mittel entdeckt. Bei der Wölbung über dem Chor ist die Technik beinahe immer dem Formwollen untergeordnet, obwohl beide praktisch niemals voneinander getrennt werden können, sondern eine nur theoretisch zerlegbare Einheit bilden. Dennoch wird es den Baumeistern nicht darum gegangen sein, die tragenden Rippen zu vervielfältigen, um die verbleibenden kleineren Kappenflächen bequemer einwölben zu können. Vielmehr werden sie aus der Freude an ornamentaler Gestaltung ein derartiges Netz von Linienführungen entworfen haben, wobei das aus seiner Struktur hergeleitete Motiv der Rippe zu einem eigenen dekorativen System wird. Die sehr schlanken, mit Hohlkehlen profilierten Rippen fächern sich über den Kapitellen auf und laufen in mehreren äußeren Scheitelpunkten in Schlußsteinen zusammen, von denen aus abermals ein Rippengefüge die Mitte des Sterns bildet.

Besonders formenreich ausgebildet sind die Kapitelle, die jetzt über den stark gebündelten Pfeilern zu ornamentierten Bändern zusammengefaßt sind. Blatt- und Rankenmotive wechseln mit abstraktem Dekor. Nur selten findet sich an den Architekturelementen noch ein figuratives Motiv. Lediglich die Konsolen, die besonders bei den spätgotischen Hallenkirchen die Gewölberippen tragen, sind als hockende oder kauernde Mensch- und Tiergestalten ausgebildet. Der Bildhauer hat sie wohl als Beigabe zu seinen konstruktiven Steinmetzarbeiten gemeißelt. So hoch an den Wänden müssen sie fast versteckt gewirkt haben neben dem ungeheuren Reichtum an Holzfiguren in der Kirche.

Die Durchbrechung der Mauerflächen für das Einsetzen der farbigen Gläser im Mittelalter fordert zugleich von den Bauleuten eine Gestaltung der unter der Überwölbung zwischen den Glasbildern stehenbleibenden Mauerstücke. Die Lösung der Aufgabe ist eine Zusammenfassung der konstruktiven Bauelemente zu den Ornamentfigurationen des Maßwerkes. Geometrische Grundformen, die stets aus einfachen Formfiguren abgeleitet werden können, sind ineinander geschoben (der Kreis als Zweipaß, Dreipaß, Vierpaß), miteinander verbunden (Kreisabschnitte als Spitzbögen), mit einfachen Formen gekoppelt (Fischblasen) und bleiben absolut ungegenständliches, rein mathematisches Bauornament, ein Kunstwerk, das sich nur an Maßen orientiert. "Es ist gleichsam lebendig gewordene Planimetrie." (466.) Den pflanzlichen und tierhaften Schmuckformen, wie sie besonders an Kapitellen, Kanzeln, Chorgestühl und Sakramentshäusern auftreten, steht als zweite gotische Ornamentgestalt das

ungegenständliche Liniengefüge des Maßwerks gegenüber. "Die großartige Bedeutung des Maßwerks liegt darin, daß in ihm die mittelalterliche Formensprache sozusagen im Urtext zu lesen ist." (469.)

Die Zusammenfassung mehrerer Lichtöffnungen unter einem tragenden Bogen ist der Ursprung des Maßwerks. Die großen Mauerwerkstärken, die man anfangs für den Bogen und die ihn tragenden Wände bzw. Pfeiler brauchte, sind innerhalb eines Bogenfeldes nicht notwendig und werden auch schon bald verringert. Neben der geringen Wandstärke braucht diese nichttragende Ausmauerung innerhalb des Bogenfeldes auch nur wenig Breite zwischen zwei Fensteröffnungen. Die stark reduzierten Wandflächen oberhalb und zwischen den nah aneinandergerückten Fenstern in den romanischen Bogenfeldern sind die Vorläufer des gotischen Maßwerks. Stehen zwei oder mehrere senkrechte, jeweils rund- oder spitzbogig geschlossene Öffnungen unter einem gemeinsamen Bogen, so verbleibt über ihnen eine wandartige Bogenfüllung, die ebenfalls weitestgehend durchbrochen wird. Der Kreis oder aus ihm entwickelte geometrische Figuren (Dreipaß, Vierpaß usw.) sind für den romanischen Baumeister die selbstverständlichen Formen dieser Durchbrüche, die eigentlich richtiger Aussparungen heißen; denn die Bogenfelder über den Fensterstreifen werden gern in der Technik der Tympana aus vorgehauenen großen Werksteinplatten hergestellt. Die Durchbrüche nehmen an Zahl und Größe immer mehr zu und rücken zugleich so nahe aneinander, daß nur wenig Mauerwerk stehenbleibt. Gleichzeitig werden die Leibungsstützen so schmal, daß für sie ein einziger Stein genügt. Dessen größere Ausdehnung geht in die Tiefe, während seine Frontseite zur optischen Breitenreduktion zusätzlich profiliert wird. "Diese Profile umzogen dann als Stränge jede Öffnung in der Weise, daß sie an den Berührungsstellen ineinander übergingen, daß also der Schnitt durch einen solchen Berührungspunkt zweier Stränge denselben Querschnitt zeigte wie ein beliebiger Strangquerschnitt." (470.) Die oberen Verbindungen über den teilenden Pfosten der Fensterflächen sind der eigentliche Bereich des Maßwerks; formal ergibt sich zunächst eine Übernahme aus der Paßornamentik, der aus Viertelkreisen zusammengesetzten Figuren.

Das Wort Paß ist gleichbedeutend mit Zirkel. Nach der Anzahl der Kreisstücke unterscheidet man den Dreipaß, bei dem die Mittelpunkte der Kreisteile die Endpunkte eines gleichseitigen Dreiecks bilden, den Vierpaß, bei dem diese Mittelpunkte die Ecken eines Quadrats bestimmen, den Fünfpaß, Sechspaß, Vielpaß.

Der Kleeblattbogen, der in der Romanik neben dem einfachen Rundbogen häufig die Tür- und Lichtöffnungen abschließt, wird gleichfalls in die Maßwerkgestaltung als oberer Abschluß der senkrechten Profilstränge übernommen. Neben die gerundete Endigung tritt bald die spitzbogige; die den Pässen zugrunde liegenden Kreise werden dabei so verschoben, daß sie spitzbogig enden. Der kleine dreieckige Raum, der zwischen den beiden jeweils zusammenstoßenden Bögen und dem großen äußeren Bogen verbleibt, ist die Nase. Sie kommt sowohl bei den Kleeblattbögen als auch bei den Pässen vor. Die Nasen werden zunächst aus dem vollen Strangprofil gebildet, später - etwa um die Mitte des 13. Jhs. an verschiedenen Orten gleichzeitig - werden sie aus dem Hauptprofil bündig, bei gleicher Ansichtsbreite, herausgebildet; der verbleibende Zwickel wird konisch ausgemeißelt.

Am häufigsten zu finden sind die einfachen Maßwerkformen aus dem Kleeblattbogen und darüber liegenden Dreipässen oder Vierpässen. Die Maßwerkbildungen dieser Form ordnen sich zunächst noch voll in das Architekturgefüge Fenster ein; sie bleiben klar in sich geschlossen, ornamentieren zwar das Fenster, sind aber noch nicht reines Ornament. Während bis in die späte Gotik hinein spitzbogige aber auch rundbogige Kleeblattbögen die vertikalen Flächen schließen, lösen sich die Pässe, die das Feld zwischen dem äußeren Spitzbogen und den Kleeblattabschlüssen zu gestalten hatten, allmählich auf. Aus dem unteren Viertel des Vierpasses entsteht ein Kielbogen,

der stengelartig aus dem Mittelprofil eines zweiteiligen Fensters herauswächst, dessen innere spitzbogige Abschlüsse begleitet und in die oberste Spitze des Gesamtbogens hineinfließt.

Ein neues Maßwerkmotiv ist die Fischblase. Als Zierform kommt sie ursprünglich aus der keltischen Kunst. Sie ist ebenso wie die Paßformen durch Einsetzen kleiner Kreise in einen großen abzuleiten. Die kleinen Kreise berühren dabei sowohl einander als auch den großen Kreis. Das Fischblasenmotiv erfährt eine Fülle von Variationen; bisweilen scheinen die Einzelformen in feinen Bewegungen reigenhaft zu schweben. Die Leichtigkeit der beschwingten Formen wird vielfach durch metalldünne Steinprofile meisterlich unterstützt. "Das Maßwerk ist eine in Deutschland mit ganz besonderer Liebe in Pflege genommene Gabe der französischen Kunst. Wenn man die Summe des ... ausgeführten Maßwerks in Arbeitsstunden umsetzen würde, man käme zu ganz ungeheuren Zahlen." (471.)

Die anfänglich runde, aus Kreisformen abgeleitete Fischblase verändert sich am Ende der Gotik zu an beiden Enden spitzen Blattformen. Die senkrechten Pfosten werden zu Blumenstengeln und selbst die bis dahin immer beibehaltenen Kleeblattabschlüsse geben über den beiden äußeren Fensterflächen ihre Form auf und schwingen sich ein in die florale Form des Maßwerks. "Die Phantasie des deutschen spätgotischen Baumeisters verwirklicht sich in zahllosen Einfällen, in schimmernden Mustern sich fangender und verflechtender Linien, in welchen die klaren, geometrischen Figuren der früheren Epochen untergehen." (472.)

Das Maßwerk führt jetzt im Bogenfeld ein Eigenleben. Es ist so sehr ein eigenes Architekturglied geworden, daß sich die Glasgemälde, wie die erhaltenen Scheiben zeigen, seiner Form unterordnen.

Hatte die Romanik den Kirchenraum noch als ein geschlossenes Ganzes gesehen, in dem jedes Einzelne - Gerät und Schmuck - seinen vom liturgischen Geschehen begründeten und vom Architekturprogramm festgelegten Standort hatte, bringt die Gotik durch ein sehr individuelles Aufstellen und Hinzufügen unterschiedlichster Einrichtungsstücke Dynamik und Lebendigkeit in den sakralen Raum. Neue religiöse Ausdrucksformen und Andachtsgepflogenheiten verlangen neue Einrichtungsgegenstände. Das sind vorallem die verschiedenen Gestühle, die für Chorgebet, Predigt, Beichte, Gesang und Orgelspiel aufgestellt werden.

Aber auch das alte Gerät erhält vielfach eine neue Gestalt, ebenfalls durchweg bedingt von neuen liturgischen Formen. So hatte am Ende der Romanik die Aspersion bei der Taufe die bis dahin übliche Immersion der Täuflinge verdrängt. Die Konsequenz aus der Änderung des Taufritus ist die formale Änderung der Taufsteine. Die einteilige Zylinderform - aus einem einzigen kubischen Steinblock gemeißelt - erfährt neben einer fortschreitenden Differenzierung in Fuß und Kuppa und deren dekorative Ausformung auch eine ständige Verkleinerung, wobei an die Stelle der oberen Kreisform das Oktogon tritt. Aber die Zahl 8 hat wohl in der gotischen Epoche nicht mehr mystische Bedeutung, wie die Kunstgeschichte vielfach annimmt. Vielmehr wird ihre häufige Anwendung in der Bauplastik ihren Grund in der Freude gehabt haben, mit der die gotischen Bildhauer geometrisches Formenspiel betrieben. Die Kuppa wird jetzt durchweg nicht mehr als Halbkugel, sondern als oktogonaler Körper mit lotrechten Seitenwänden gearbeitet. Die Flächen dieser Seiten bieten dem Bildhauer vielfältige Möglichkeiten zu ornamentaler Gestaltung durch Maßwerkformen und florale oder geometrisch-abstrakte Friesbänder.

Kanzeln in unserem Sinne gibt es in Deutschland erst seit dem 15. Jh., obwohl die Predigt seit frühchristlicher Zeit Bestandteil der Eucharistiefeier ist, wie wir von Justin wissen, der bei der Schilderung der Meßfeier von der Predigt des Vorstehers und von Lesungen durch Lektoren berichtet.

Die Lektoren benutzten für die Auflage ihrer Bücher Ambonen, während der Bischof die Predigt, die in den ersten christlichen Jahrhunderten ausschließlich seine Aufgabe war, von der Kathedra in der Apsis aus hielt. Vom 4. Jh. an wurde auch vom Ambo aus gepredigt, da durch die Altarvorhänge die Kathedra des Bischofs verdeckt wurde. Der Gebrauch von Ambonen wurde allgemein üblich und bereits aus dem 5. Jh. sind einige Stücke erhalten. Mit der karolingischen Renaissance kamen mit den Kirchenbauten auch deren Einrichtungen in das Gebiet nördlich der Alpen. Die Predigt wurde ein wesentliches Instrument der Christianisierung. Über Standort und Funktion der Ambonen in dieser Zeit gibt wie in vielen Fällen der St. Gallener Musterplan für den Klosterbau aus dem Jahre 820 Aufschluß. Vor dem Platz der Sängerchöre in der Altarachse zwischen dem Hauptaltar und dem Kreuzaltar in der Mitte des Schiffes markieren zwei konzentrische Kreise das Ambo für Lesung und Predigt. (473.) Über die Kloster- und Pfalzkirchen hat das Ambo Eingang in alle größeren Kirchen gefunden. Aber die Predigt, jetzt Aufgabe eines jeden Pfarrers, verliert an Wichtigkeit.

Zugleich mit der Kreuzzugsbewegung treten auch Wanderprediger auf, und das Predigtwesen erlebt am Beginn des 13. Jhs. durch die schnelle Entfaltung der Bettelorden einen neuen Aufschwung. Die Mönchspredigt überwiegt bis ins 15. Jh. hinein die der weltlichen Priester. Die Predigten der Franziskaner und Dominikaner, deren Ordenskirchen ja noch im Bau sind, werden darum meistens auf Plätzen und Straßen der Städte abgehalten oder auch auf dem freien Felde, wie von dem berühmtesten Volksprediger des 13. Jhs., dem Franziskanermönch Berthold von Regensburg, berichtet wird. (474.)

Gepredigt wird von einer schnell montierbaren Bühne aus Holz, die noch als Ambo bezeichnet wurde. In den Kirchen, in denen der Lettner Laien und Priester trennt, wird vom Lettner aus gepredigt. Aber während für die Lesungen ein einfaches Pult genügt, wird für den Prediger ein besonderer Stuhl auf den Lettner gestellt. "Es wird im wesentlichen eine auf einem Sockel erhöhte Brüstung gewesen sein", etwa in der Art der Holzkanzeln der Wandermönche. (475.)

Im 15. Jh. wurde im allgemeinen "mindestens an allen Sonn- und Feiertagen gepredigt, zu besonderen Zeiten häufig auch täglich und an manchen Orten überhaupt regelmäßig an bestimmten Wochentagen". (476.)

Seit dem Beginn des Jahrhunderts setzt deshalb auch die Errichtung von Kanzeln als festes Mobiliar im Kirchenschiff ein. Über den Standort der Kanzeln scheinen praktische Gesichtspunkte entschieden zu haben; denn sie stehen sowohl an der Evangelien- wie der Epistelseite, bei mehrschiffigen Kirchen gern an eine Säule montiert. Gearbeitet sind die Kanzeln sowohl vom Bildhauer als auch vom Schreiner oder Kunstschmied. In Westfalen und am Niederrhein werden Kanzeln aus Eichenholz bevorzugt. Zwischen den durch Hohlkehlen und Rundstäbe reich profilierten Sockel- und Gesimszonen sind aus Maßwerkornamenten gestaltete - bisweilen durchbrochene - Brüstungsfelder gespannt.

Seit der Frühzeit der Orden und Stifte versammeln sich die Kanoniker der vita communis zu gemeinsamem Gottesdienst und Gebet am Tage und in der Nacht im Chorgestühl, das, wie sein Name sagt, im Polygon des Chores, aber auch bis in die Vierung hinein aufgestellt war. Die Regel Benedikts hatte die Zeit des Tages nach dem Prophetenwort "Siebenmal des Tages singe ich dein Lob" (Psalm 118, 164) eingeteilt. Der Tag beginnt mit den Laudes, denen Horen, Prim, Terz, Sext, Non, Vesper folgen, mit der Komplet wird er beendet. Der St. Gallener Klosterplan von 820 gibt Auskunft über den Standort des Chorgestühls, nämlich zu beiden Seiten des Hauptaltars an der Chorwand wie auch im Bogen der Apsis. Rudolf Busch leitet die Anfänge des Chorgestühls aus der römischen Justizpraxis her: "Aus der Tribunalnische der römischen Basilika mit dem Richterstuhl des Prätors in der Mitte des Apsis-

bogens und den seitlichen Steinsitzen der Geschworenen entstand in der christlichen Basilika die Kathedra des Bischofs mit den Subsellien der Priester." (477.)

Die Wangen der Kathedra, die normalerweise aus Stein, manchmal auch aus Holz gearbeitet waren, wurden an den oberen Ecken mehr oder weniger dekorativ ausgenommen und dürfen als Vorbilder für alle späteren Chorgestühlwangen angesehen werden. Die Sitzflächen - auch der Subsellien - wurden mit Kissen oder Teppichen belegt. Mit dem endgültigen Materialwechsel von Stein in Holz tritt auch reichere Dekoration an den Gestühlen auf. Die ursprünglich einreihige Anordnung wird erweitert zu zwei- bis sechsreihigen Anlagen.

Seit dem 13. Jh. hat das Chorgestühl im Grundriß, in den Funktionsmaßen und Konstruktionsdetail seine endgültige Form gefunden, an der die nachfolgenden Stilvorstellungen lediglich dekorativ sichtbar werden. Das Chorgestühl, fest mit der Wand verbunden, ist meist zweireihig und bildet an den Chorschranken oft einen rechten Winkel. Die Einzelsitze sind als Klappsitze konstruiert. Die Klappen selbst ruhen auf konsolenartigen, ursprünglich mit dem Sitz festverbundenen Auskragungen, den "Miserekordien", die bei längerem Stehen während des Chordienstes den Klerikern - vorallem den älteren - als Sitzstütze dienen sollten. "Die Sitze - stallum - Zuweisung eines Sitzes, installatio -, sind getrennt durch Wangen - parcloses -, deren obere Borte "Accoudoir" genannt wird, die Rückwand ist das "Dorsal", und darüber wölbt sich der Baldachin. Sodann haben die Sitzreihen jeweils Auß enwangen variabelster Formen." (478.) Besonders die Wangen sind über alle Zeiten hin reichhaltig geschnitzt, während die Miserekordien den Bildhauern stets Veranlassung gaben, ihren Witz und oft auch Spott in meisterlicher Schnitzkunst anzubringen. "So unbedeutend an sich das kleine Konsol, so redet der Volkswitz hier ein so kräftiges Wort, daß dies psychologische Moment Bände spricht." (479.)

Während das gotische Gestühl allgemein keine Abschlußwände der vorderen Sitzreihe kennt, treten diese erst in der Spätgotik und dann endgültig in der Renaissance und im Barock auf, wo sie dann für die dekorative Gestaltung wichtig werden.

In den meisten Kirchen gibt es recht früh sogenannte Sakramentsnischen, Mauerausparungen, mit einer Tür verschlossen, zur Aufbewahrung des konsekrierten Brotes. Eingefaßt sind die Türen durch steinerne profilierte Rahmenvorsätze, oft mit seitlichen Fialen, den in der gotischen Architektur allgemein an Strebepfeilern und Türmen verwandten kleinen Türmchen aus einem vierkantigen Unterteil und einer spitzen Pyramidenbekrönung, verziert und in der Mitte nach oben mit einer Kreuzblume abgeschlossen. Neben diesen Wandtabernakeln, von denen viele erhalten sind, treten im 15. Jh. die sogenannten Sakramentshäuser auf. Eine korrektere Bezeichnung wäre Sakramentstürme; denn eigentlich sind diese bildhauerischen Kunstwerke die maßstäblich verkleinerte Form der durchbrochenen Pyramide gotischer Altartürme.

Es gibt bei den Sakramentstürmen in den Details etliche Variationen, je nach Werkstattstil ihrer Hersteller. Die Grundform ist jedoch entsprechend dem Turmgedanken kaum unterschiedlich. Exemplarisch soll der formale Aufbau der in der Bildhauerwerkstatt Bunikman in Münster um 1500 (480.) gearbeiteten Sakramentstürme vorgestellt werden: Auf einem quadratischen Sockel steht ein kurzer, blockförmiger, im Grundriß ebenfalls quadratischer, Unterbau in reicher Gliederung mit Figurennischen. Die Ecken werden durch von liegenden Löwen getragene Säulen gebildet. Ein horizontales Schmuckband schafft einen gesimsartigen Absatz, auf dem der eigentliche Sakramentsschrank aufsteht. Die Seiten und Kanten dieses - meistens etwa 100 cm hohen - Gehäuses zeigen ebenfalls Figurenschmuck, etwa in der Art gotischer Portalfiguren mit Pfeilerkonsolen und Baldachinen. Eine Seite ist als geschmiedete Eisentür ausgebildet. Über dem Gehäuse erhebt sich der mehrfach gestufte (oft vier-

fach) pyramidenförmige Baldachin, dessen Spitze vielfach bis in die Gewölbe reicht. Die Pyramide aus Fialwerk gruppiert sich mehrseitig, meist achtseitig, um einen säulenartigen, oft spiralförmigen Mittelkern. Das System der Schwibbögen und Strebepfeiler der Stufen ist im Querschnitt als Sternform konstruiert, die ihre Mitte in der Achse der Kernsäule hat. In der Ansicht erscheint das reiche Fialwerk beinahe als geschlossene, feingliedrig gestaltete Turmhaube.

7.3.9 Die mittelalterliche Bauhütte

Überlegungen zum mittelalterlichen Kirchenbau assoziieren zugleich das Phänomen der mittelalterlichen Bauhütten, der planenden und ausführenden Gemeinschaften von Steinmetzen und Bauhandwerkern. Ihre Organisationsform ist der nach festgelegten und anerkannten strengen Regeln arbeitende, in sich autarke, teilweise sogar wehrfähige Werkstattverband freier Männer. Als nach kommerziellen Prinzipien geführte Betriebe lösen die Bauhütten die Klosterwerkstätten ab, die im frühen Mittelalter Kirchen und Dome mit von Klerikern "befehligten unfreien Arbeitermassen" errichtet hatten. (481.)

Die Bauhütten besitzen die notwendige Mobilität in einer gesellschaftlichen Situation, in der zwar weltliche und kirchliche Fürsten weiterhin Bauherren der Gotteshäuser bleiben, in der aber als neue Auftraggeber die städtischen Bürgerschaften auftreten; denn sie sind jetzt im Besitz des Geldes, das die Bauleute als Tage- oder Stücklohn für ihre Arbeit verlangen.

An der Spitze der Werkgemeinschaft einer Bauhütte steht, besonders bei kleinen Objekten, der Baumeister, obwohl eine Arbeitsteilung in kaufmännisch-organisatorische Oberleitung (Beschaffung von Material und Arbeitskräften) durch den Werkmeister - magister operis - und eine künstlerisch-technische (Entwurf und Planung, Koordination aller Bauaufgaben im künstlerischen Kollektiv und aller Einzelaufgaben) durch den Baumeister - magister lapidum - die Regel ist. (482.) Der magister lapidum, der eigentliche Baumeister, zeichnet den Gesamtplan der Kirche - als Grundriß und Aufriß - ohne Maßangabe mit Tinte und Reißfeder auf Pergament, also auf geglättete Tierhaut. Papier ist einerseits zu teuer, andererseits der dauernden starken Beanspruchung im Baubüro nicht gewachsen. (483.) Zeichenwerkzeug des Baumeisters ist vornehmlich der Zirkel, mit dessen Hilfe der Grundriß aus aufeinander bezogenen geometrischen Grundfiguren - Kreis, Quadrat, Dreieck u.ä. - konstruiert wird. (484.) Für die Verbindung der gefundenen Punkte wird das zweitwichtigste Zeichengerät - das Richtscheit - benutzt. Als Fixpunkt auf dem Bauplatz selbst wählt der Baumeister den Mittelpunkt des Chorraumes, den er durch einen eingeschlagenen Holzpfahl markiert. Von diesem Punkt wird das geplante System des gesamten Kirchenbaues übertragen, eingeordnet, eingewinkelt und eingemessen. (485.)

Die Details reißt der Meister zusammen mit seinem Vertreter und engsten Mitarbeiter, dem Parlier, im Maßstab 1:1 auf dem Reißboden auf. (486.) Anregungen für die Einzelheiten geben Musterbücher. Als einziges Musterbuch aus hochgotischer Zeit ist das des Villard de Honnecourt (1240) erhalten. (487.) Ähnliche Pergamente mit Federzeichnungen von Bauten, Maschinen, Konstruktionen, Ornamenten, Menschen und Tieren sind sicherlich verlorengegangen. Andreas Grote schreibt: "Derlei Manuskripte waren fester Bestandteil der Hütte und wurden an Laien nicht weitergegeben; nur Steinmetzen und angehende Baumeister, die als Lehrlinge oder auf Wanderschaft in dieser oder jener Hütte arbeiteten, fanden wohl Gelegenheit, sich solche "Musterbücher" anzusehen und abzuschreiben." (488.)

Zusammen mit dem Parlier schneidet der Meister Brettschablonen und Maßbretter für die Gesellen, die danach die Steine meißeln. "Jeder fertige Haustein erhält vom Gesellen ein besonderes Versetzzeichen, um Irrtümer in der

Reihenfolge beim Versetzen zu vermeiden. Das Steinmetzzeichen dagegen gibt den Urheber an und darf mit dem Versetzzeichen nicht verwechselt werden." (489.) Dieses Steinmetzzeichen, das man noch vielfach in gotischen Kirchen findet, erhält der junge Geselle nach seiner fünfjährigen Lehrzeit verliehen. Mitglied im Hüttenverband wird nur der Steinmetz, der sich für zwei Jahre zur Arbeit verpflichtet und ein Jahr gewandert ist.

Das Steinmetzzeichen auf dem einzelnen Quader dient gleichzeitig bei der wöchentlichen Abrechnung als Unterlage für die Stücklohnberechnung. Werkleute im Tagelohn bekommen sogenannte Kerbhölzer. "Diese Kerbhölzer, übrigens im Mittelalter auch in anderen Handwerkszweigen und im Bankwesen gebräuchlich, bestanden aus zwei gleichlangen Stöcken, von denen einer beim Schreiber, der andere beim Tagelöhner verblieb. Jeden Tag wurden die mit dem Namen des Besitzers gezeichneten Stäbe nebeneinander gelegt und ein Schnitt oder eine Kerbe auf beiden zugleich angebracht." (490.)

Da die Bauaufträge in einer Gegend meist nur sporadisch vergeben werden und oft klein, und damit schnell ausgeführt sind, zieht die Hütte unter Führung des Baumeisters weiter und nimmt irgendwo einen neuen Auftrag an. Es werden aber auch sehr große Arbeiten vergeben, so daß eine Hütte mit wechselnden Arbeitskräften über Generationen an einem Platz bleibt. Der Freizügigkeit der Bauhütten schreibt Arnold Hauser "für die ganze künstlerische Produktion des Zeitalters" grundlegende Bedeutung zu; denn durch sie werden "Anregungen von überall aufgenommen und nach überall vermittelt". (491.)

7.3.1o Wandmalerei - Glasgemälde - Tafelbilder

Größer als der Bestand von Wandfresken aus romanischer Zeit ist der Anteil erhaltener gotischer Malerei. Viele Bilder, die man in vergangenen Zeiten nicht mehr schätzte und glücklicherweise nur übertüncht hat, konnten in den letzten Jahrzehnten von der Denkmalspflege wiederentdeckt und renoviert werden, so daß in den meisten Heimatgebieten die wesentlichen Merkmale der gotischen Wandmalerei an originalen Objekten erfahren werden können.

Die thematische und motivliche Wandlung der gotischen Malerei gegenüber der romanischen korreliert mit der architektonischen Entwicklung innerhalb des Kirchenraumes. Offensichtlich waren viele Kirchen auch in gotischer Zeit einschließlich der Säulen und Pfeiler völlig ausgemalt. Allerdings können die monumentalen Bildzyklen kaum noch dargestellt werden, da ja die geschlossenen Wandflächen des romanischen Raumes durch die Gotik zu einem Gefüge von Steinrippen und Glasflächen aufgelöst werden und die Tonnen- und Kreuzgratgewölbe plastisch zu eng gegliederten Sterngewölben ornamentiert werden. Letztlich erhält die Malerei nur schmückende Funktion. Erzählende Szenen können nur noch auf den Wandflächen zwischen den Fenstern oder darunter dargeboten werden. Sie sind deshalb vielfach in den einschiffigen ländlichen Kirchen zu finden, die ihrer Konstruktion nach eher Massivbauten als Pfeiler-Skelettbauten sind.

Begebenheiten aus dem Alten Testament oder Szenen der Apokalypse treten völlig in den Hintergrund, während die literarischen Berichte vom Leben Marias - beginnend mit der Begegnung der Eltern und endend mit der Krönung der Gottesmutter - häufig in Wandgemälde umgesetzt werden. Noch ausführlicher illustriert die Malerei das Leben Jesu. Durch die Gedanken der Mystik erfährt der Passionszyklus mit dem Höhepunkt der Kreuzigung als Bildvorwurf besondere Wertschätzung. Bleibende Motive sind der thronende Christus und die Muttergottes mit dem Kind, umgeben von Engeln. Es wird bei der Behandlung der gotischen Schnitzaltäre festzustellen sein, daß der Malerei und Bildhauerei jeweils gleiche Themen zugrunde liegen. Im 15. Jh. sind es vornehmlich die Heiligen, die den Menschen beschäftigen und deren Leben

jetzt dargestellt wird. Immer werden diese Fürsprecher bei Gott mit ihren Attributen gemalt: Johannes der Täufer mit dem Lamm, die Apostelfürsten Petrus und Paulus mit Schlüssel und Schwert, der Hl. Antonius mit dem Schwein, die Hl. Katharina mit dem Rad usw. Dorothea Kluge hat intensiv die gotische Wandmalerei im Raum Westfalen untersucht; die Motive, die sie im Zusammenhang mit dieser Untersuchung aufführt, sind identisch mit denen, die Geneviève Souchal für die gotische Malerei in Frankreich nennt. (492.)

Langsamer als Architektur und Plastik kann sich die gotische Wandmalerei von den romanischen Konventionen der byzantinischen Starre und der eigenen irrealen Formen befreien, die Welt menschlicher ausdrücken und ein "beständiges Gleichgewicht zwischen Stilisierung und Naturalismus" finden, wie Souchal formuliert. (493.) Der Weg des Neuen geht wieder, wie schon in der Romanik, von der Buchmalerei aus. So ist die Genauigkeit im Detail rückführbar auf die kalliographische Malerei.

In der Spätphase der Gotik übernimmt die Wandmalerei immer mehr dekorative Aufgaben, vornehmlich bei der ornamentalen Ausgestaltung der Architekturelemente - der Pfeiler, Kapitelle, Rippen und besonders der Gewölbekappen.

Die eigentliche monumentale Bildgestalt der Gotik ist die leuchtende Glaswand der großflächigen Fenster.

Die Verfügbarkeit eines bestimmten Werkstoffes kann für die Gesamtform eines Bauwerkes und seiner Details eminente Bedeutung haben. Bevor das Glas als Baumaterial für den Abschluß von Lichtöffnungen eingesetzt werden konnte, bestimmten diese Lichtöffnungen, die gegen Wettereinfluß, Staub und Straßenlärm geschützt werden mußten, zwangsläufig die Architektur und ließen Innenhöfe, Vordächer, Säulengänge, Patien und Kreuzgänge entstehen.

Für die Monumentalbauten ihrer Kirchen hatten die byzantinischen Baumeister einen lichteinlassenden und doch schützenden, feststehenden Abschluß gesucht, den sie in "durchlöcherten, außerdem oft reichgemeißelten Marmorplatten" fanden. (494.) Vielfach waren schon kleine Glasstückchen eingesetzt.

Als im 10. bis 12. Jh. die Verglasung der Lichtöffnungen immer mehr angewendet wird, hält man wegen der Kostbarkeit der farbigen Gläser die Fensteröffnungen in äußersten Mindestmaßen. Je mehr aber die Produktion des Glases steigt, das sich dann auch verbilligt, desto größer wird der Wunsch nach Glasfenstern und zwar in größeren Flächenmaßen. Die bautechnische Folge ist die immer kühnere Auflösung der Wandflächen: von der einfachen Gruppierung mehrerer einzelner Fensteröffnungen in ottonischer Zeit, der gemeinsamen Überwölbung von Fenstergruppen zwischen schmalem, nicht mehr tragendem Mauerwerk bis zu den gotischen Strebewerkkonstruktionen, die eine fast totale Wandauflösung ermöglichen. Die inzwischen glänzend entwickelte Glasmalerei schließt die Flächen mit ihrem Licht und ihrem Farbenzauber.

Dabei ist die Größe der in ebener Fläche herstellbaren Glasstücke sehr gering, sie geht "nach jeder Richtung nicht weit über die Länge einer menschlichen Hand hinaus". (495.) Bleisprossen halten mit ihren Flanschen (der Mittelsteg heißt Seele) die nach Zeichnung zugeschnittenen einzelnen Glasstücke zusammen und schließen sie mit ihrem weichen Material dicht ab. Der Maßwerkeinteilung entspricht die Form der mit einem Randblei umzogenen Tafeln.

Zu der einzigen Malfarbe der romanischen und frühgotischen Zeit, dem dunkelbraunen Schwarzlot, mit dem dunkle Gründe und Umrißzeichnungen aufgebracht werden - jeder andere Farbton ist auch als kleinste Fläche durch besondere Glasstücke einzusetzen -, tritt im 14. Jh. das Kunstgelb als zweite Farbe. Das rote Glas, stets Überfangglas, wird zunächst stellenweise einseitig, später beidseitig ausgeschliffen. Die gleiche Technik findet auch bei den anderen farbigen Gläsern Anwendung, bis es im späten Mittelalter gelingt, nacheinander alle Farben aufzumalen. Neben der Technik, die indirekt die

Kunst der Glasmaler und Baumeister beeinflußt, bestimmen allerdings auch religiöse Kräfte diese Kunst. Die Ordensvorschrift der Zisterzienser hatte farblose Fensterverglasungen verlangt, eine Forderung, die sehr schwer zu befolgen ist, wie die Fenster im Altenberger Dom zeigen. Auch die nur mit Schwarzlotschraffuren gemalten Fenster (Grisaillen) mit vereinzelt eingestreuten farbigen Glasstücken bleiben verhältnismäßig selten. Die Mehrheit der gotischen Fenster dürfte starkfarbig gemalt gewesen sein. Sie ordnen sich mit ihren figürlichen, architektonischen und ornamentalen Darstellungen reich, aber ruhig in das Gesamtbild des Kirchenraumes ein.

Zum heutigen Bestand an gemalten Kirchenfenstern der Gotik in Westfalen stellt Anton Henze fest: "Wie bei der Wandmalerei blieb wenig unberührt und unverfälscht, bei vielen Fenstern lassen sich die originalen Scheiben nur schwer von dem scheiden, was man später restaurierte oder ergänzte." (496.) Henzes Feststellung trifft nicht auf alle Landstriche Deutschlands zu. Im Rheinland, besonders im Kölner Raum, sind zahlreiche gotische, vorallem spätgotische Glasfenster erhalten, wie die Ausstellung "Herbst des Mittelalters" 1970 in Köln gezeigt hat. Nach Ansicht von Herbert Rode war Köln das Zentrum, vielleicht der einzige Werkstattbereich, der Glasmalerei am Niederrhein. (497.)

Eindeutig gehen fast alle erhaltenen Scheiben aus diesem Gebiet mehr oder weniger auf den Stil der Kölner Tafelmalerei zurück. Einen späten Sproß "an dem herrlichen Baume der kirchlichen Glasmalerei des Mittelalters" nennt Hermann Schmitz die Kabinettglasmalerei des 15. und 16. Jhs. (498.) Die Gemälde der Brüder van Eyck, des Meisters von Flemalle, des Rogier von der Weyden und anderer Maler des 15. Jhs. zeigen im Hintergrund des bürgerlichen Zimmers Fenster mit farbigen Rundscheiben in Vierpaßrahmen oder in der kunstvollen Bleiverglasung kleingegliederter Sprossenfenster. In einigen Museen sind diese Kabinettscheiben aus dem Wohnbereich oder aus den Amts- und Rathäusern zu finden.

Neben den bauverbundenen Wandmalereien und Glasgemälden tritt in der Gotik auch das Tafelbild als architekturfreie Malerei auf, die sich genau wie die Plastik von der Gesamtbaubindung löst und in der Werkstatt des städtischen Meisters geschaffen wird.

War das Fresko weit vom Beschauer entfernt und folglich auf Fernwirkung berechnet, so verlangt das Tafelbild die unmittelbare Nähe des Betrachters und entspricht so der individuellen Religiosität des späten Mittelalters.

Ursprung des mittelalterlichen Tafelbildes ist die Altarzier. Aber nur selten ist bei der verhältnismäßig großen Zahl erhaltener Altartafeln der frühere funktionale Zusammenhang noch gewahrt. Die Loslösung aus einstigen Bildgefügen führt bzw. verführt leicht dazu, diese einzelnen Tafeln auch als originäre Einzelobjekte zu betrachten. Aber schon das vorherrschende Querformat früher bemalter Holztafeln (Katalonien 11. Jh., Italien und England 12. Jh., Deutschland 13. Jh.) deutet auf eine enge Bindung mit dem Altar als Antependium oder Retabel hin, so etwa bei dem in seiner Mitte rundbogig überhöhten Altaraufsatz aus Soest, der als Ersatz oder Ablösung von Goldschmiedearbeiten aufgefaßt werden kann. (499.)

Die Aufteilung in Kompartimente, beginnend bei den Triptychen mit Christus oder Maria in der Mitte und weniger bedeutenden Heiligenfiguren oder kleinfigurigen Szenen auf den schmaleren Seitenflächen, sowie bei den leicht transportablen als Reise- oder Hausaltärchen gedachten Diptychen mit der formalen und oft auch thematischen Zweiteilung, zielt auf die Entwicklung des spätmittelalterlichen Flügelaltars hin, dessen Vollendung der bildreiche monumentale Wandelaltar um 1500 sein wird. In dieser Gestalt drückt er das Selbstbewußtsein des einzelnen Bürgers, seiner Gilde oder der städtischen Bürgerschaft aus und ist zugleich Repräsentation tiefer Frömmigkeit der Menschen in der Zeit beginnender religiöser Zweifel.

Ernst Heidrich wertet den Altar als "eine der für die Kulturentwicklung wertvollsten Formen spätmittelalterlicher Werkgerechtigkeit - eine sichtbare, dem Gottesdienst und der Erbauung des Menschen bestimmte Darstellung der kirchlichen Lehrbegriffe". (500.) Gerade deshalb ist es notwendig, bei der Betrachtung einzelner spätgotischer Tafelbilder - oft besitzen verschiedene Museen oder Kirchen einzelne Tafeln aus einer Altaranlage - den Gesamtzusammenhang zurückzudenken; denn keines dieser Bilder ist für sich geschaffen - auch die Einzelstationen eines Kreuzwegs nicht -, sondern gehört einem thematischen und kompositorischen Bildergefüge an.

Der Stoffkreis spätmittelalterlicher Altartafeln umspannt den Gesamtkomplex der im Laufe von Jahrhunderten immer wieder erweiterten christlichen Heilsgeschichte. Auf einzelne wesentliche Themenzyklen wird bei der Behandlung des plastischen Anteils der Retabelaltäre genauer eingegangen; denn in dem vielgliedrigen Ganzen der prachtvollen Altaranlagen ist die gemalte Tafel nur ein Teil des Bildgebäudes aus Architektur, Plastik und Malerei. Beim gemalten Altarbild überwiegt im Gegensatz zum geschnitzten Anteil die Erzählung weitaus gegenüber der Darstellung einzelner Heiliger. "Die weltliche Erzählungslust, die noch keine eigenen für das Gemälde darstellungswürdigen Stoffe besitzt", so erklärt Ernst Heidrich diese Tatsache, "strömt nun in die Legenden und biblischen Geschichten ein und ergeht sich dort in immer reicherer Ausmalung und Ausschmückung der ursprünglichen Motive." (501.)

Hierzu entdecken die Maler seit der 2. Hälfte des 14. Jhs. die Landschaft als natürlichen Aktionsraum für testamentliche Szenen, während bis dahin die Figurationen vor dem in einer Fülle von Variationen ausgeführten raumlosen Goldgrund stehen. Neben der Punzierung, bei der mit verschiedenen Stempeln (Punzen) lichtbrechende pflanzlich-ornamentale Muster in die vergoldete Fläche geschlagen werden, gibt es die Bemalung des Goldes mit einem dunklen Lack, ähnlich dem Schwarzlot bei der Glasmalerei, eine von Stefan Lochner für architektonische Umrahmung und Hintergrundfigurationen angewandte Möglichkeit, oder den Wechsel von Gold- und Silbergründen für lasierende Übermalung; schließlich erhält der ursprünglich "die unendliche Raumlosigkeit eines Raumes" symbolisierende Goldgrund eine genau gegensätzliche Funktion des Raumabschlusses, etwa einer ornamentierten Tapete, eines Vorhanges oder eines Heckenhintergrundes. (502.)

Abgelöst wird der Goldgrund durch die Hintergrundlandschaft, zunächst additiv aus Einzelelementen konstruiert, weitergeführt durch van Eyck und Robert Campin (Meister von Flemalle) mit der Beobachtung der Lichtwirkung in der Landschaftstiefe und bis zur topographisch genauen Landschaftswiedergabe, bei Konrad Witz entwickelt.

Parallel mit dem Loslösen der Landschaftsmalerei aus dem Zusammenhang biblischer Szenen bei der Tafelmalerei entwickelt sich aus der Darstellung der Stifterpersönlichkeiten, als kleine betende Assistenzfiguren im heiligen Geschehen des Bildes, allmählich das Porträt zu selbständiger und immer größer werdender Bedeutung. Es weist bereits auf die thematische Akzentsetzung der nächsten Epoche hin.

7.3.11 Produktion und Arbeitsweise der städtischen Meisterwerkstatt

Als sich die Bildhauer aus dem Verband der Hütte herauszulösen vermochten und in eigener Werkstatt selbständig arbeiten konnten, wird am Beginn des 14. Jhs. die Korrelation zwischen dem Arbeitsplatz des Künstlers und der künstlerischen Stilbildung sichtbar. Das neue unmonumentale Format der Plastik, die ja nicht mehr vom Gerüst "après la pose", also aus dem vom Steinmetzen in die Wand gemauerten Stein gemeißelt oder auf dem Bauplatz der Kirche skulpiert wird, sondern in der städtischen Meisterwerkstatt entsteht, ist die auffallendste Änderung, die die Verlagerung der Kunstpro-

duktion mit sich bringt. In Kooperation schaffen der Bildhauer und der gleichfalls selbständige Maler Schreinaltäre, die von vornherein so konstruiert sind, daß sie in Teilen transportiert und in der Kirche montiert werden müssen. Das kleinere, auf die Werkstattarbeit abgestellte Format der Bildwerke führt die Handwerker zu einem feineren, geschmeidigeren und ausdrucksvolleren Stil, reizt aber zugleich zu künstlerischen Versuchen und Neuerungen. Die städtische Meisterwerkstatt erfährt ihrerseits durch die Auftragswünsche ihrer Bürgerkunden zwangsläufig das Virtuosentum, das uns besonders im Mittelalter begegnet.

Absolut richtungsweisend für alle bildnerisch tätigen Handwerker (Bildhauer, Gießer, Teppichwirker) ist die Malerei.(503.) Ohne Zweifel ist der die Schnitzerei fassende Maler oft angesehener als der Bildschnitzer und bekommt nicht selten den Auftrag, den er an den Schnitzer weitergibt. (504.) Die Faßmalerei ist nur ein Teil der erlernten und zu beherrschenden handwerklichen Kunst des Malers und geht in ihren Techniken auf die Tafelmalerei zurück. Ähnliche Anforderungen,wie sie die Zunftordnung der Maler in Straßburg von 1516 für die Meisterstücke stellt, dürften allgemein üblich gewesen sein: 1. ein Marienbild in Ölfarbe, 2. ein Kruzifix in Leimfarbe, 3. ein Marienbild oder "sunst ein jungs byld mit Gewant das gesnyten ist, soll er fassen, pronieren, vergulden und lasieren, und ander zierung, Ellen hoch ungevärlich". (505.)

Mit der Versandmöglichkeit der Kunstwerke ereignet sich etwas Neues, nämlich das Bekanntwerden der potentiellen Käuferschicht der Zeit mit den Stücken aus verschiedenen Werkstätten. Der Bürger wird der Kunde des selbständigen Kunsthandwerkers. Zwar können einzelne Bürger oder das Kollektiv der Gilde noch keinen Dom oder kein Schloß bauen lassen, aber Altarschreine oder Plastiken aus dem Zyklus der Altarbilder können sie durchaus bezahlen und kaufen sie zu Tausenden. Die Arbeiten der Künstler decken sich mit dem bürgerlichen Kunstempfinden, das durch diese Stücke wesentlich mitgeprägt wird.

Die künstlerisch tätigen Meister des späten Mittelalters gelten zu ihrer Zeit in Deutschland noch keinesfalls als Künstlerpersönlichkeiten, sondern sind als Mitglieder der Handwerkerschaft gleichgestellt mit den rein handwerklich schaffenden Kollegen ihres Berufsstandes, fühlen sich auch so und werden von ihren Auftraggebern - ebenfalls Handwerker- und Kaufmannsgilden - so betrachtet. Die Anschaffung eines Altarschreines ist daher ohne ein Geding (zeitgenössische Bezeichnung des Vertrages) gar nicht denkbar. Der Werkvertrag, der die Bedingungen für das zu liefernde Werkstück fixiert, wird durch eine Anzahlung - "Gottespfennig" - rechtskräftig. Freilich ist der Gottespfennig oftmals ein recht kräftiger Vorschuß, da die wirtschaftliche Lage der Meister nur selten so günstig ist, daß sie über einen langen Zeitraum von der Substanz leben können. Inhaltlich enthält der Vertrag folgende Punkte: "Beschreibung des Werkes, Erwähnung einer Visierung, nach der die Herstellung des Werkes erfolgen sollte, Maße, Eigenschaften des zu liefernden Materials, Zahlungsbedingungen." (506.) Für die Beurkundung sind keine Unterschriften nötig, eine Besiegelung genügt. Will man sich gegen Verfälschung der Urkunden absichern, so bekommt jede Partei einen Teil eines Kerbzettels, eine Fassung des zweimal auf ein einziges Blatt geschriebenen Vertrages, "das in Wellenlinien zerschnitten wurde, unter Durchschneidung der auf der Schnittlinie geschriebenen Buchstaben". (507.) Die Visierung als eine Möglichkeit, durch zeichnerische Mittel dem Kunden eine gewisse Anschauung des zu schaffenden Werkes und dessen Programm zu ermöglichen, war offenbar eine von der Bauhütte mit in die Werkstatt übernommene Tradition. (508.)

Die Ähnlichkeit vieler Details bei oft räumlich weit voneinander hergestellten Werken ist durch die zünftige Auflage des Gesellenwanderns zu erklären. Der Geselle bringt von seiner Wanderschaft als wichtigste Ergebnisse seine

Skizzenbücher mit, in denen er alle seine Beobachtungen festgehalten hat und die für ihn, will er sich als selbständiger Meister niederlassen, eine Quelle von typischen Einzelformen, Ornamentmotiven und Kompositionen darstellt, aus der er fleißig schöpfen kann. "Daß dann zuweilen bei der Verwendung solcher feststehender Typen Werke entstanden, denen man ihren Werdegang durch die deutlich sichtbaren Einschnitte zwischen den einzelnen Kompositionsteilen anmerkte, mußte infolgedessen jener Zeit belanglos erscheinen." (5o9.)

Weitere entscheidende Hilfsmittel für die Werkstatt der Maler, Bildhauer, Goldschmiede und Gießer werden in der 2. Hälfte des 15. Jhs. der Holzschnitt und der Kupferstich. Nach Geisberg, der besonders die mittelalterliche Graphik untersucht hat, ist um diese Zeit "der Zweck des allergrößten Teils der Kupferstiche gerade der, kopiert zu werden und als Vorlagen zu dienen, sei es für Werkstücke des Goldschmiedehandwerks, für Monstranzen oder Schnitzaltäre, und als Musterblätter für den Maler und Bildhauer, der sie für den Faltenwurf, für Bewegungsmotive, für Charakterisierung der Köpfe usw. gebrauchen konnte". (51o.) Die graphischen Arbeiten der großen und kleinen Meister des Kupferstichs - relativ niedrig im Preis - ermöglichen eine schnelle Verbreitung der künstlerischen Fortschritte über große räumliche Entfernungen hin. Es ist erstaunlich, daß vielfach nur eine Einzelfigur, ein Körperdetail oder ein bestimmter Faltenwurf kopiert werden, während die übrige Arbeit durchaus eigenständig ist.

Als ein weiteres Hilfsmittel kennt die gotische Werkstatt die sogenannten "Klötzchen", plastische Vorbilder in kleinem Format. "In ihnen wurden besonders häufig vorkommende Gruppen oder Bewegungsmotive - gewiß ohne feinere Durcharbeitung - festgehalten und immer wieder verwandt." (511.)

Interessant ist, daß bei einer Auffassung, die noch ganz dem zünftig ausgerichteten Handwerk entstammt und verhaftet ist, einzelne Handwerksmeister als Künstlerpersönlichkeiten erkannt und gewertet werden, deren eigenständige Mitarbeit an den bestellten Stücken man sich vertraglich sichert. Das erklärt die Tatsache, daß oftmals bei Retabelaltären der Mittelschrein vom Meister und die Klappschreine von der Werkstatt, und damit weniger qualitätvoll, gearbeitet sind."Ebenso wie Krafft 1493 zusagte, "mit sein selbst Leib zu arbeiten", gelobte auch Huber 1515 bei dem Feldkircher Altar, die Flügel und Gemälde selbst zu machen." (512.) Aus der gleichen Erkenntnis der künstlerischen Wertmaßstäbe entwickelt sich das System der festen und gleitenden Entlohnung. Bei den Verträgen mit gleitendem Lohn konnte durch die begutachtenden Beschauer die vorher vertraglich genannte Summe entsprechend der Qualität der Ausführung gekürzt oder erhöht werden. (513.)

Wirklichkeitssinn und Spiritualität kennzeichnen die Zeit am Ende des Mittelalters. Die Ausbreitung äußeren Glanzes - heute mit Frömmigkeit schlecht vereinbar - gehört in jene Zeit und in das Selbstbewußtsein der Kaufmannsbürger und Handwerker. Hochgeschätzt werden daher die Meister, die es vermögen, im Gewand der Zeit das Geschehen der Heilsgeschichte für ihre Zeit zu vergegenwärtigen und gleichzeitig dem Leben den äußeren Glanz verleihen. Es ist daher nicht verwunderlich, daß man dahin geht, wo die Kunst so hervorragend gemacht wird; entweder bestellt man dort direkt oder, wenn das nicht möglich ist, holt man sich Anregungen. "Köln, die größte und volkreichste deutsche Stadt des Mittelalters, war eine Drehscheibe des Fernhandels; hier wurden Tafelbilder, also Altäre, bestellt, gekauft und exportiert." (514.)

7.3.12 Schnitzwerke spätgotischer Retabelaltäre

Die gotischen Retabelaltäre bilden den absuluten Höhepunkt der dekorativen Altargestaltung. Braun registrierte 1924 noch etwa 3ooo gotische Altäre (ganz oder in Bruchstücken) auf deutschem Boden, mehr als 2/3 von ihnen sind nach 1450 entstanden und zwar "wohl nur ausnahmsweise als Ersatz für einen älteren Schrein". (515.) Viele von diesen Altären sind im letzten Krieg teilweise oder völlig zerstört worden; dagegen gibt es eine große Zahl von einzelnen Figuren, Figurengruppen und Reliefs, die sich in Kirchen und Museen erhalten konnten.

Bis zu den renaissancenahen Schnitzaltären aus süddeutschen, niederrheinischen und flämischen Werkstätten ist eine Abfolge von Stufen in der Entwicklung des christlichen Altars festzustellen. Jede dieser Stufen ist im grunde bereichernde, schmückende Ausgestaltung des Altars, der seinem Ursprung nach ein Abbild des Abendmahltisches ist. Seit dem 3. Jh. besteht der Wunsch, diesen Tisch, der zugleich Stätte des Gebetes und des Opfers ist, würdig auszustatten, wie Origenes berichtet. Als mensa (lat. Tisch) steht der Altar an der feierlichsten Stelle des Gotteshauses, vor der Apsis. Aus der Tischform entwickelt sich die Kastenform, als schmückende Bekleidungen vorn und seitlich vertikale Flächen bilden. Anfängliche Textil- oder Lederbespannungen (Velen) werden ersetzt durch Vorsatztafeln (Antependien) aus Metall und später aus Holz, mit Malerei und Schnitzwerk geziert. Mit der verhüllenden Altarbekleidung dringt erstmalig der Bildschmuck in die Altargestaltung ein. (516.)

Auf dem Altar werden die Reliquien - seit dem 9. Jh. in kostbaren Schreinen oder Bursen - niedergelegt und darüber das Meßopfer gefeiert. Die kleinen tragbaren Reliquienschreine kommen das ganze erste christliche Jahrtausend über vor. Der Kastenaltar enthält schon von der Konstruktion der seitlich verkleideten Mensa her einen Hohlraum für Reliquien.

Meistens ist die Rückwand hinter dem Altar, der absidiale Schluß, mit Bildwerken - Mosaiken oder Fresken - ausgestaltet. Diese Bilder auf Tafeln zu übertragen und direkt auf den Altar zu stellen, ist einer der entscheidenden Schritte hin zum Altaraufsatz, zum Retabel. (517.)

Wo der Altar in romanischer Zeit aus einem Steinblock gearbeitet ist, meißelt der Steinmetz auch die Rückwand mit, die allerdings frei und mit Abstand hinter dem Altar aufgebaut wird, in Köln St. Ursula in der Form dreier gegiebelter Reliquienschreine. Bogenstellungen verringern den Abstand zwischen Schreinplatte und Altar. Hier liegt eine weitere Wurzel für den eigentlichen späteren Altaraufsatz.

Eine dritte Erscheinung, einzelne skulpierte oder bemalte Bildwerke nebeneinander zwischen Kreuz und Leuchter auf den Altar zu stellen, gibt die Veranlassung, auf die Hinterkante der Mensa ein Gerüst zu montieren, das gemalte Bildtafeln, Reliefplatten oder Figurenplastik aufnehmen kann. Das tragende Rahmenwerk läßt sich am besten mit dem Formenapparat der Architektur gestalten. Aus der Vorderseite des Mensaunterbaues - des stipes - wird der Reliefschmuck auch auf den Altar übertragen und zwar als Sockeldekoration des Altaraufsatzes. Mit diesem eingezogenen Sockel - der Staffel oder Predella - ist der Altaraufbau bis auf den oberen Abschluß vollständig, den als durchbrochene Filigranschnitzerei das Gesprenge mit seinen freien Endigungen übernimmt.

Grundform des Retabels über der Predella wird der Altarschrein: ein größeres Mittelbild in einem festen, kastenartigen Rahmenwerk, das durch zwei Seitenflügel geschlossen werden kann. Dieser Flügelaltar bringt durch Beweglichkeit und Veränderbarkeit einen Wechsel der Bilder. Rückführbar ist der Gedanke auf die zusammenklappbaren Bilderbriefe aus Emailleschmelz oder Elfenbeinschnitzerei der römischen Konsulardiptychen. Für die bildlichen Dar-

stellungen des Mittelfeldes und der Innenseiten der Klappflügel wird neben der Malerei mehr und mehr die Technik des geschnitzten Reliefs gewählt, während die Außenseiten der Flügel durchweg bemalt bleiben.

Neben der einfachen Reihung der Apostel oder verschiedener Heiliger als Thematik der Altarbilder finden die Bildzyklen der Heilsgeschichte - in der Romanik vornehmlich in monumentalen Wandmalereien dargestellt - ihren Platz auf den Altartafeln.

Die Erzählung der Leidensgeschichte Christi tritt in der 2. Hälfte des 15. Jh. an niederländischen und niederrheinischen Altären sehr häufig auf, wird aber von den Werkstätten anderer Gegenden aufgenommen und weiterentwickelt. Ganz im Sinne des Ablesens einer Schrift verläuft die Betrachtung der Einzelszenen - vom Ölberg bis zur Auferstehung -, wobei das Mittelfeld mit der Darstellung des Kalvarienberges oftmals übersprungen werden muß. Häufig werden auch Kreuzigung und Kreuzabnahme (darunter) zu einem Ganzen zusammengefaßt.

Für diese ablaufende bildliche Darstellung eines Geschehens eignet sich die Arbeit in Relief besonders gut. Der Formaufbau und die Formordnung sind bei einem Relief von einer Ansicht aus zu erfassen, für Retabelaltäre eine notwendige Bedingung. Entscheidend ist ebenso die vordere flächenhafte Bindung der Einzelformen bei gleichzeitigem Verbund mit der Hintergrundfläche, wobei der Hintergrund seinerseits auch keine gleichmäßige Fläche ist, sondern als bewegliches Vor und Zurück die Raumverschiebungen der Darstellung mitzumachen hat und selbst bis in die vorderste Ebene verschoben sein kann, hier ebenso bedeutungsvoll wie das vor ihm Dargestellte. Die Reliefdarstellung verlangt Gesamtausdruck. Auf eine einzige Ansicht, aus Komposition und Details, hat der Künstler seine Vorstellungskraft und seine Formgebung zu ordnen.

Die in Relief gearbeiteten Kalvarienberge sind vielfach als ansteigende Felsenkulissen gearbeitet, auf denen die aufgerichteten Kreuze emporragen.

Die mittelalterliche Bildhauerarbeit ist im Grunde erst fertig, wenn sie farbig gefaßt ist. Gorissen glaubt: "Edles Material, Farbstoff und Gold waren im vorindustriellen Zeitalter teurer als die Arbeitskraft; hin und wieder ist die Fassung unterblieben, weil das Geld nicht reichte. Die Absicht bestand stets." (518.)

Bei größeren Figuren wurden die glatten großen Partien manchmal zum Schutz vor Rissen mit Leinenstreifen überzogen. Dabei blieben Gesicht, Haare und alle feingeschnittenen Details ausgespart. Die eigentliche Grundierung - der Kreidegrund - war mit Lederleim gebundene, feinpulverisierte Kreide. Die Farben sind selbstbereitete Temperafarben mit Leim, Ei oder Gummi als Bindemittel, die mehrfach in unterschiedlicher Richtung aufgelegt werden. Lasuren werden in Öl ausgeführt. Blau und Rot sind die Hauptfarben der Gewänder, während die Kopftücher vielfach in Weiß, die Sockel in einem warmen Grün und die Schuhe in Braun gehalten werden. Dazu tritt die Vergoldung ganzer Gewandteile, besonderer Einzelheiten und auch der Haare. Die Farben werden oftmals durch vielfaches Übereinanderlegen von transparenten und halbdeckenden Tönen beim Malen direkt ausgemischt. Eine Steigerung der Leuchtkraft ließ sich erzielen, indem man die kompakten Töne mit intensiven Saftfarben überzog. Auf diese Weise erreichte man feurige glasfensterartige Wirkungen. Schattenzonen wurden dabei nicht direkt ausgemischt, sondern durch viele Lagen transparenter Farben gedunkelt. Darüberhinaus erreichte man ein Maximum an handwerklicher Solidität, da schädliche Umsetzung vieler chemisch unverträglicher Farben mit anderen Pigmenten durch Lagentrennung vermieden wurde." (519.) Die Unterlage für die Vergoldung ist der in zwei bis drei Lagen auf den Kreidegrund aufgetragene Bolus (reine wasserunlösliche Tonsorten). Der Kreidegrund ist vorzüglich zur Gravierung von Ornamenten, Gewandmustern und Zieraten geeignet. Auf den

Bolus wird das Blattgold, das aus reinem Dukatengold in nicht zu feinen Folien geschlagen ist, angeschossen, d.h. stückweise sich überlappend mit Alkohol als Bindemittel aufgelegt. Durch Anreiben der angeschossenen Goldflächen mit spezialgeschliffenen Achatsteinen oder Eberzähnen ergibt sich die Verbindung mit dem Kreidegrund. Gleichzeitig können auch einzelne Stellen auf Hochglanz poliert werden, zu denen matte Teile in Gegensatz gestellt werden. Für den Schlußüberzug nimmt der Faßmaler reines gebleichtes Bienenwachs, das mit dem Ballen, d.h. mit einem zusammengefalteten Tuch, aufgerieben wird und den eleganten matten Glanz ergibt.

Seit dem 15. Jh. findet ebenfalls eine Szenenfolge aus dem Leben Marias auf den Retabeln besonders breiten Raum. Um 1500 gibt es für die szenische Darstellung der Verkündigung, als der Nahtstelle zwischem Neuen und Alten Testament, ein festliegendes Kompositionsschema: an dem Betpult mit aufgeblättertem Stundenbuch kniet die jugendliche Gestalt Marias und blickt nur scheu den Engel an, der gerade zu ihr ins Zimmer geschwebt ist, die Hand zum Gruß hebt und ihr die Botschaft des Herrn überbringt. Die beiden Gestalten - der geflügelte Geist und die liebenswürdige junge Frau - waren für den Künstler stets eine überaus dankbare Aufgabe. So wird Gabriel seit dem 15. Jh. in immer reicherer Kleidung, oft mit Albe und Chormantel, dargestellt. Das Zimmerchen der Braut Gottes wird immer wohnlicher mit gefliestem Boden, kostbaren Teppichen, einem Schränkchen mit wertvollem Gerät, dem Regal mit etlichen - damals sehr wertvollen - Büchern, der Besucherbank mit prachtvollen Kissen und dem Bett mit dem eleganten Vorhang.

Bei Lukas 1,39 f heißt es: "Maria aber ging in das Gebirge in eine Stadt Judas. Sie trat in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth." Bei den meisten Bildern ist diese Szene vor die Haustür verlegt. Durch die Darstellung der gebirgigen Landschaft und durch die Eingangstür kann die Örtlichkeit bildlich gekennzeichnet werden, ohne jedoch das Wesentliche des biblischen Berichtes, die Begegnung der beiden Frauen, in irgendeiner Weise zu stören.

Die Relieftafeln mit der Darstellung der Geburt Christi gehen durchgängig auf die Vorbilder dieser Szene in der zeitgenössischen Malerei zurück: Das Jesuskind liegt in der Mitte des Bildes auf dem ausgebreiteten Obergewand der rechts knieenden und betenden Muttergottes. Links kniet Josef, oft mit einer Kerze in der Hand. Durch die Stalltür blicken die Hirten und eine Engelgruppe schwebt über der Szene. So sind alle wesentlichen Einzelheiten der Weihnachtsgeschichte in eine einzige Darstellung gebracht.

Für das Motiv "Anbetung der Könige" übernimmt das Mittelalter das seit dem 3. Jh. festgelegte Bildschema: Maria sitzt thronend da, hält ihr Kind auf dem Schoß und zeigt es den drei Vornehmen zur Verehrung. In der altchristlichen Kunst sind die drei noch Magier mit der phrygischen Mütze und kniekurzen Röcken, die regelrecht zum Christkind laufen. Seit dem 10. Jh. werden sie mehr als Könige dargestellt. (520.) Nach Matthäus traten die Weisen "in das Haus ein". Demgegenüber wird die Gottesmutter vor einem offenen Haus gezeigt, um dem prachtvollen Gefolge der drei exotischen Fürsten mehr Platz einräumen zu können.

Oftmals wird auch die Szene der Beschneidung und Aufopferung dargestellt. Für die künstlerische Ausbildung der "Flucht nach Ägypten" ist das Grundmotiv von Anfang an das gleiche geblieben: Maria sitzt, ihr Kind haltend, auf dem Esel, den Josef mit der einen Hand führt; mit der anderen hält er einen über die Schulter gelegten Stab, an dessen Ende eine Reisetasche hängt.

Bei fast allen Einzelplastiken der späten Gotik - außer den Andachtsbildern - kann man die Herkunft aus einem Altarretabel annehmen. Der gotische Schnitzaltar ist im Raum der Kirche gleichsam ein eigener Statuenraum.

Der Künstler schuf nach Aufträgen, die oftmals bis ins Detail vorschrieben, was dargestellt werden sollte und wie es geschildert sein sollte. Der Meister, der den Altar entwarf und mit seinen Gesellen schnitzte, wußte genau, wo die Figuren im Altarraum stehen sollten und unter welchem Blickwinkel der Gläubige sie sah - und er richtete sich danach. Die Blickrichtung der genau in der Altarachse und der rechts oder links stehenden Skulpturen stand vonvornherein fest. Die Körperproportionen der Figuren waren gebunden an die Höhe ihres Standortes. Fest lag in den allermeisten Fällen aber auch der Kanon der Bildinhalte und die Attribute der Heiligen, Märtyrer und Jungfrauen. Dennoch hatten viele Meister die bildnerische Kraft, Figuren, Gruppen und Szenen aus eigenem Sehen unverkennbar zu prägen.

7.3.13 Die Relation von Form und Material in der Bildhauerei

Für die Werkstoffanwendung in der Bildhauerei des 15. Jhs. ist der Übergang von Stein auf Holz ein sehr wesentliches Moment, das sich nicht zuletzt formbestimmend ausgewirkt hat. "Bereits seit Anfang des Jahrhunderts zeigt sich ein ständiges Zurückgehen der Steinplastik, das allein im Zusammenhang mit der Loslösung der Skulptur aus dem organischen und dekorativen Bereich der Baukunst verstanden werden kann." (521.)

Das Holz wird etwa in den 4o-er Jahren des 15. Jhs. bevorzugtes Material für die Figuren- und Altarplastik, die jetzt der reiche Schmuck des Kirchenraumes wird, dessen Mittelpunkt der Altarschrein ist, zugleich der Höhepunkt in der Holzschnitzerei der späten Gotik.

Nun bringt das Material nicht von sich aus schon eine bestimmte Form mit, zwischen beiden steht der Künstler, der es ausgewählt hat, um sein Formgefühl materialgerecht ausdrücken zu können. "In der Plastik ist die Konformität mit unserem Sein weit ausgeprägter als in der Baukunst. Anstelle der abstrakten baulichen Idee tritt uns hier der Mensch selber gegenüber." (522.) In der romanischen und hochgotischen Steinskulptur ist die Strenge des architektonischen Programms selbst an den Körpern der Menschen ablesbar, die gleichsam als konstruktive Elemente und wichtige Bestandteile der Form versteinert wirken, während eine spätgotische Holzplastik zwar nicht lebendig, aber doch lebens-nah erscheint, vielleicht einfach durch das Fehlen der rein gewichtsmäßigen Schwere. Erkennbar wird aber auch, wie sehr sich die Akzente vom Leiblichen zum Seelischen, und damit Intimen und Privaten hin verschieben.

Das Holz in seinem langfaserigen Aufbau und seiner gemaserten Gestalt bietet sich dem Künstler als lebender Werkstoff überzeugender zur Herausarbeitung des psychischen Ausdrucks an als der schwere kalte, aus einer Masse einzelner dicht zusammengepreßter Sandkörner bestehende Stein.

Vergleicht man die materialgebundenen handwerklichen Möglichkeiten der Behandlung im Detail, so ergibt der Schnitt durch eine gemeißelte Linienführung in Sandstein eine gleichmäßige Abfolge stabartiger Erhebungen, die im Aufriß eine geschlossene geometrische Linearität darstellen und nach verharrender Großzügigkeit und damit nach abstandhaltender Monumentalität verlangen. Ganz anders sehen Querschnitt und Aufriß durch eine Folge von Kerbschnitten mit dem V-förmigen Geißfuß aus. Jeder einzelne Schnitt kann für sich stehen, kann rechts oder links offener (flacher) sein, auf allerkleinstem Raum kann eine wechselnde Oberflächenstruktur entstehen, die das Leichte und Bewegliche und damit das Lebendige und Subjektive symbolisiert. Ernst Murbach hat die künstlerischen Werte von Stein und Holz tabellarisch zusammengetragen und gegenübergestellt. Unter der Rebrik "Kulturwert" bezeichnet er den Stein als heroisch-ritterlich, das Holz als volkstümlich-bürgerlich. (523.)

7.3.14 Das mittelalterliche Fachwerkhaus

In einer knappen Besprechung dieser Art kann kein Gesamtüberblick aller formalen Ausbildungen des Fachwerkes in Deutschland gegeben werden. Es sollen lediglich die Gestaltungsmöglichkeiten aufgrund der Konstruktionsprinzipien aufgezeigt werden.

Geschichtlich muß der Fachwerkbau von der germanischen Holzbauweise abgeleitet werden, deren älteste erhaltene Zeugnisse die norwegischen Stabkirchen sind. Nach Cichy wurde er "vorallem in den Ländern gepflegt, in denen die Steinbaukunst der Römer wenig bekannt geworden war und deren Völker wie in Deutschland, Nordfrankreich, England u.a. sich aus germanischen entwikkelt hatten". (524.)

Das bürgerliche Fachwerkhaus ist eine Entwicklung aus dem Bauernhaus, woran oft noch die breite Toreinfahrt erinnert. Der genaue Entwicklungsablauf ist jedoch nicht mehr erkennbar, da die ältesten städtischen Bauten dem 14. Jh. entstammen. In der 2. Hälfte des 15. Jhs. und im 16. Jh. erreicht das Fachwerk in den Städten "den Gipfel seiner Entwicklung" (525.) in der bekannten formalen Gestalt der vertikal-horizontalen Gerüstverbindung mit diagonalen Versteifungen und vorkragenden Obergeschossen. Ernst Straßner glaubt, daß die Wirkung des Fachwerkhauses gerade durch das Balkengerüst hervorgerufen wird, und daß es die Dicke der vom Zimmermann handwerklich bearbeiteten Eichenbalken "mit ihren unmerklichen und oft auch merklichen Ungleichheiten" ist, "die dem offen gezeigten Gerüst die anschauliche Kraft gibt". (526.)

In dem mehrfachen Überkragen der Geschosse, dem sogenannten Überhang, der in der Raumenge der mauerbewehrten Stadt des Mittelalters eine reale Ursache hat, sieht Lützeler aber auch die "Lust am spätgotischen gelösten Umriß". (527.)

Der konstruktive Aufbau des Fachwerkhauses ist folgender: Das Fundament bildet ein niedriger Steinsockel, auf dem ein horizontaler Balkenrahmen, die Schwelle, aufliegt. Darauf stehen verzapft vertikale Balken, die Pfosten oder Ständer. Die Querverbindungen übernehmen horizontale Riegel, in Brusthöhe oder in Höhe der Fensterbank als Brustriegel bezeichnet. Sie bilden zusammen mit dem oberen Abschlußbalken eines Geschosses, dem Rahmholz oder Rähm, die Gefache. Die Versteifung innerhalb der Gefache geschieht durch schräg liegende Streben, die durch Zapfen oder Überplattungen, auch Überblattungen, mit den vertikalen und horizontalen Balken verbunden sind. Auf dem Wandgerüst des Erdgeschosses liegen als Träger des nächsten Geschosses und zugleich als dessen Fußbodenauflager wiederum Balken quer zur Längsrichtung des Hauses auf, die Rähme des Erdgeschosses überkragend. Die freistehenden Balkenköpfe - bei giebelständigen Häusern als Stichbalken eingefaßt - werden unterstützt durch diagonale Knieverstrebungen, die Knaggen. Ihre Vorderkante bildet die Ebene des nächsten Geschosses, dessen Wände, auf der Balkenlage des unteren Geschosses aufruhend, ebenso wie dieses aus Schwellen, Pfosten, Riegeln und Rähmen konstruiert sind. Die Gefache sind geputzte und gekälkte Ruten- und Lehmwerkfüllungen oder Ziegelsteinverbände. Maßlich sind die Gefache, die kleinteiligen Fenster und die Türen aufeinander bezogen.

Über die allgemeine konstruktionsbedingte Fachwerkgestalt hinaus treten in einzelnen Landschaften formale Unterschiede auf; so stehen die Ständer des niedersächsischen Hauses sehr eng beieinander, wogegen sie in Franken relativ weit auseinander gestellt sind.

Während bei einfachen Fachwerkhäusern die gestalterische Wirkung aus dem einfachen Kontrast von Gerüst und Gefach herrührt, sind bei reicheren Gebäuden Balken, Balkenköpfe, Riegel und Knaggen in plastischer Schnitzarbeit ausgeführt und farbig gefaßt.

Trotz der vielen Zerstörungen von Fachwerkhäusern im 2. Weltkrieg ist der Bestand in fast allen Gegenden Deutschlands noch recht groß und wird mit Hilfe der Denkmalspflege im allgemeinen dem ursprünglichen Baugedanken entsprechend erhalten. "Es gibt in Hessen, Schwaben und Franken noch reine Fachwerkdörfer und Kleinstädte oder noch intakte zusammenhängende Ortsteile in Fachwerk." (528.)

7.3.15 Die bauliche Gestalt der mittelalterlichen Stadt

Die mittelalterliche Stadt besaß durch ihre Befestigung eine klare und scharfe Abgrenzung gegenüber dem Lande und gleichzeitig eine konkrete Markierung ihres Wohnbezirks, die "sinnlich optisch jedermann ins Auge fiel". (529.) Dabei war die Stadt im Mittelalter nicht primär Festung, sondern durchweg ein ökonomisches Gebilde, zu dessen Schutz die Befestigung errichtet war. Ein oder zwei mit Wehrtürmen und Toranlagen bestückte und mit geschlossenen Wehrgängen besetzte Mauerringe umschlossen die Stadt. Wassergräben komplettierten das Verteidigungssystem, das wie alle Verteidigungsanlagen - als Folge von Bedrohungen entstanden - in einer ständigen Wettlaufsituation mit der Entwicklung der Angriffswaffen war, und somit zu einer kostspieligen Sache wurde, die sich die Stadtbürger sicher nicht geleistet hätten, wäre sie nicht lebensnotwendig gewesen.

Einmal errichtet, hatte die Ummauerung aber beträchtliche bauliche Rückwirkungen auf die Stadt, die sie umgab. Die mit Turmanlagen befestigten Tore wurden am Tage bewacht und nachts verschlossen. Vornehmlich die Tore der Hauptdurchgangsstraßen hatten die wichtige Funktion von Eingangs- und Ausgangsbezirken. Hier sammelten sich Reiter und Wagen; entsprechend mußten kleine Halteplätze mit Brunnen und Schmieden angelegt sein. Für Reisende, die nach dem Schließen der Tore (daher die Redensart "nach Torschluß") kamen, waren außerhalb der Mauern direkt vor den Toren Herbergen eingerichtet. Die Innenseite der Mauer selbst blieb als besonderer Bezirk bestimmten Einrichtungen vorbehalten. Zunächst mußten sich hier alle feuergefährlichen Betriebe, etwa Glockengießereien, Schmieden, Töpfereien usw. ansiedeln. Aber auch die Münze und die Büttelei hatten hier ihren Platz, ebenso Spittäler für Arme und Kranke, oftmals auch die Klöster. (530.)

An den Durchgangsstraßen mit einer Breite von 2 bis 4 Fuhrwerken lag im allgemeinen der Markt, für den bei geplanten Städten in der Mitte der Stadtanlage eine größere Fläche vorgesehen war. Am Markt oder in seiner unmittelbaren Nähe wurde die Pfarrkirche errichtet, der im Gegensatz zu den Klöstern ein hoher Glockenturm zugestanden wurde. Ebenfalls auf dem Marktplatz oder direkt an ihm stand das Rathaus, "da in ihm Marktstreitigkeiten zu schlichten waren und sein unteres Geschoß als Kaufhalle diente". (531.) Ursprünglich fand der Marktbetrieb ohne eine besondere bauliche Marktanlage statt; entweder wurden die Angebotswaren auf dem Erdboden ausgelegt oder direkt vom Wagen verkauft. Vielfach schlug man auch Marktstände auf, die später, als feste Marktbuden errichtet, die vorläufer der Geschäftshäuser waren.

Die Umwandlung der Marktstelle oder des Straßenmarktes zum gestalteten Marktplatz in Rechteckform erbrachte die ziemlich größengleiche Absteckung möglichst vieler Anliegergrundstücke für die Häuser der dauernd am Ort wohnenden Geschäftsleute. Von da her muß die geschlossene, giebelständige Bauweise auf den schmalen tiefen Grundstücken verstanden werden. Zur Marktanlage gehörten neben dem Rathaus das Zollhaus und die Stadtwaage (532.); hier standen auch Badehaus und Schenken.

Die Mehrheit der Stadtbevölkerung wohnte abseits vom Verkehr der Durchgangsstraßen auf kurzen Zugangsstraßen von einer Fuhrwerksbreite. Neben diesen beiden Hauptstraßentypen gab es schmale Fußgängergassen zwischen den Baublöcken hindurch als schnellere Zugänge zum Markt, den Kirchen und

Befestigungen. Die leichten Biegungen, mit denen die Straßen zum Markt geführt wurden, sind nach Erich Keyser nicht wegen der besseren Wirkung der Hausfassaden angelegt worden, sondern "ergaben sich meist aus dem Umstande, daß die Fuhrwerke an- und absteigende Flächen nur erschwert geraden Wegs befahren konnten". (533.) Das Gefälle innerhalb des Geländes wurde bei der Anlage des Marktplatzes oder der Wohnbereiche als natürlicher, durch kleine schmale Rinnen in der Straßenfläche gelenkter Abfluß des Regenwassers oder der Haus- und Werkstattabwässer genutzt. Im umgekehrten Verfahren wurden höher gelegene Quelleitungen als Bewässerung in die Grundstücke geleitet.

Die allgemein übliche Anlage der Städte an Flüssen und Bächen ist nicht nur aus der einfachen Notwendigkeit des Trinkens und Kochens zu erklären, sondern hat ebenso starke gewerbliche Ursachen, so etwa für den Betrieb von Korn- und Walkmühlen. Besonders wichtig aber waren die Flüsse als Transportwege, zumal der geringe Tiefgang der Boote auch Wasserläufe in dieses Verkehrssystem einbezog, auf denen heute Frachtschiffahrt undenkbar wäre.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß Köln die volkreichste deutsche Stadt des Mittelalters war. Hier konzentrierten sich, begünstigt durch den Verkehrsanschluß mehrerer Straßen, aber vorallem des Rheins, und damit durch den Stapelzwang Handel und Gewerbe. Die Stadt Köln hatte nicht ganz 4o ooo Einwohner. Ihr folgten nach Angaben von Hektor Ammann in Oberdeutschland Metz, Straßburg, Nürnberg, Augsburg, Wien und Prag und in Niederdeutschland Lübeck, Magdeburg und Danzig, die der Kategorie mittelalterlicher Großstädte zuzurechnen waren. Weitere 6 - lo Städte hatten mehr als lo ooo Einwohner. Nach Ammanns Untersuchung wiesen 2oo Mittelstädte zwischen 2 ooo und lo ooo Einwohner auf, und die Zahl der kleinen Städte zwischen 1 ooo und 2 ooo und zwischen 5oo und 1 ooo Einwohnern muß "viele Hunderte ausgemacht haben". (534.)

7.3.16 Gotische Möbel

Erst aus spätgotischer Zeit sind relativ viele originale Einzelmöbel und einige Einrichtungen in Museen erhalten. Zusammen mit diesen Stücken und den Werken der Bildkunst, die zur gleichen Zeit den Innenraum als adäquate Kulisse ihrer religiösen Szenen entdeckt, entsteht ein geschlossenes Bild der bürgerlichen Wohnung am Ausgang des Mittelalters. Otto von Falke benutzt das Bild einer Wochenstube, das Hubert van Eyck in das Gebetbuch des Wilhelm von Bayern, Graf von Holland und Hennegau, 1416 gemalt hat, um die Einzelheiten einer spätgotischen Wohnungseinrichtung aufzuzählen: "Truhen und Himmelbett, Schemel, Spinnrocken und Stollenschrank, die bunten Kissen auf den Sitztruhen, die Wappenscheibchen im Fenster, die Zinnkrüge und Messingleuchter auf dem Wandbrett." (535.)

Mit dem Stollenschrank, der eigentlich eine auf hohen Füßen stehende, im unteren Teil durch ein Ablagebrett verstrebte Truhe ist, tritt erstmalig ein Möbelstück auf, das nicht nur zweckbestimmt ist, sondern einerseits als Luxusmöbel gleichsam sich selbst zur Schau stellt und andererseits auf seiner Platte und seinen Borten den kostbaren Zierat seines Besitzers präsentiert. In den Niederlanden und in Frankreich erhält er vielfach eine hohe Rückwand oder einen Baldachin. Damit ist die Kredenz geschaffen. Die Definition Stollenschrank bezeichnet zugleich das neue Konstruktionsprinzip des Möbelbaues. Ein festverzapftes Rahmengefüge aus vertikalen Pfosten - den Stollen - und horizontalen Riegeln - den Friesen - gibt dem Möbel das tragende Skelett. Die seitlich und hinten schließenden Wandflächen und die Türen werden ebenfalls aus schmalen Brettern zu Rahmen gefügt, in die etwas zurückspringend dünnere Holzplatten - die Füllungen - in umlaufende Profile lose eingelegt sind. Das Rahmenwerk bietet neben der Leichtigkeit der Möbel eine große Unabhängigkeit von den Schwind- und Quellkräften des Holzes. (536.)

Der Rahmenbau wird für den niederdeutschen, französischen und italienischen Tischler, der auf die harten Laubhölzer der Buche, Eiche, Esche und des Nußbaums angewiesen ist, vorherrschendes Element der Schreinerkunst und "entfaltet sich in ungezählten eindrucksvollen Abwandlungen". (537.) Aus dem Stollenschrank entwickelt sich schließlich der Schrank in seiner heute noch gültigen Form, als auch der Raum zwischen den hohen Beinen durch Füllungen geschlossen und nutzbar gemacht wird.

Einen nicht unwesentlichen Anteil an der verfeinerten Möbelkunst der Spätgotik hat allerdings auch die Holzbearbeitungstechnik. Am Beginn des 14. Jhs. wird für das Schneiden der Bretter die Kraft des Wassers genutzt. "Der Begriff Segmül erscheint in Oberösterreich 1312, dann in Graubünden 1361." (538.)

Die oberdeutsche, böhmische, schweizerische und österreichische Tischlerei findet in den Nadelhölzern der Fichte, Kiefer und Lärche ein Material, das weniger reißt und schwindet und sich leicht zu größeren Flächen aneinanderfügen läßt. Rückseitig eingeschobene, keilförmige Gratleisten sichern das "Stehen" dieser Flächen. Die Holzverbindung von Zinken und Schwalbenschwanz hält fingerartig ineinandergreifend die Ecken des oberdeutschen - oft fichtenen - Kastens, wie hier der Schrank heißt, zusammen.

Während der niederdeutsche Tischler in seiner Konstruktion die vertikalen Eckpfosten betont, ist beim oberdeutschen Schrank - entsprechend der Weichholzverarbeitung - die Fläche das Prinzip formaler Gestaltung, gegliedert durch mehrere horizontale Riegel. Der dekorative Akzent liegt auf der Verarbeitung reichgeschmiedeter Bänder und auf der Gestaltung durch Kerbschnittornamentik, die mit dem Geißfuß in die horizontalen Riegel und nicht in die Flächen des Möbelkorpus geritzt wird. Hier liegt wiederum der Unterschied zur Ornamentgestaltung des Nordens, der primär die Füllungen und Stollen reliefplastisch ausarbeitet.

Es ist selbstverständlich, daß auch die Tischlerei das eigenständigste Ornament der Gotik, das Maßwerk, zur Gestaltung der Möbelfüllungen aufgreift. Gleichfalls aus der Architektur stammen die Band- und Maßwerkschnitzereien, bei denen die ausgehobenen negativen Grundflächen des Ornaments gern mit leuchtenden Farben - Rot, Grün, Blau - belegt werden. Am Niederrhein werden im 15. Jh. das Faltwerk und die X-Füllungen entwickelt. Sigrid Müller-Christensen schreibt dazu: "Durch die Verbreitung dieser Motive wurde zwar das ornamentale Eigenleben verringert, das Möbel aber trat in diesem Gewand architektonisch nur umso vollkommener in Erscheinung." (539.) In der Tat wird das Faltwerk zum beliebtesten Motiv der spätgotischen Tischlerei. Es ziert nicht nur den Stollenschrank, sondern gleichfalls die Füllungen an Truhen, Kastenstühlen, Bänken und Bettkästen. Es ist am besten als gefaltenes Leinen oder Pergament zu beschreiben. In England heißt es linen fold pattern, in Frankreich parchemin plié und in Holland briefpaneel. (54o.) Hergestellt wurde es durch Aushobeln, in Norddeutschland vielfach durch Schnitzen.

Das gotische Möbel ist im Grunde Teil der Architektur geblieben, auch wenn es durch seine Konstruktion leichter und mobiler werden konnte. Die Decke des Raumes und auch - vornehmlich in Süddeutschland - die Wand sind gegliederte Vertäfelungen, auf die hin das Mobiliar orientiert ist.

7.3.17 Stadt- und Ratsschulen - Schulen des Kaufmanns und Handwerkers

Die Berührung mit der arabischen Welt während der Kreuzzüge hatte die Bildung an den Universitäten des Abendlandes zu einer Hochblüte geführt. Der Verfall des Rittertums durch den Ausfall der Kreuzzüge und der gesellschaftliche Aufstieg der Bürger, Städte und Städtebünde durch die Ausweitung des Handels veränderten die politischen und ökonomischen Trägerschaften.

In Deutschland war die Zeit der Universitätsgründungen zugleich die Blütezeit der Hanse. Politische Positionen in den Städten waren nur über Kaufmannsgilden und Handwerkerzünfte zu erringen. Wer aber als Sohn eines Bürgers später einmal Mitglied des Rates werden wollte, mußte dazu die notwendige Bildung besitzen. Zwar bildeten die Zünfte ihren Nachwuchs in fachspezifischer Hinsicht "in strenger Zucht" selbst aus. Der Lehrmeister hatte dem Lehrjungen zu zeigen, "wie er mit der Hand wirken könne" (541.), d.h. ihn sein Handwerk zu lehren, und er war durch die Zunftordnung gehalten, die sittlich-moralische Erziehung des Lehrlings zu gewährleisten.

Die höheren Schulen der Kirche - die Kloster-, Dom- und Stiftsschulen - vermochten als Propädeutika für die Bildung der Gelehrten die bürgerlichen Schüler wohl in die Kulturtechniken des Lesens und Schreibens und vorallem der lateinischen Sprache einführen, konnten aber nicht eine an der Praxis der Kaufleute und Handwerker ausgerichtete, d.h. eine letztlich auf Schriftverkehr sowie kaufmännisches und technisches Rechnungswesen angelegte Bildung anbieten. Zudem reichte die räumliche und personale Kapazität dieser Schulen zur Aufnahme einer größeren Zahl von Bürgersöhnen nicht aus.

Daher gründeten die Städte selbst bald Schulen, wobei der Rat der Stadt als Schulgründer und Schulherr auftrat. Deshalb hießen diese Schulen Stadt- oder Ratsschulen (scholae senatorii), aber auch wohl nach dem Stiftungsbrief Stiftsschulen. Rechtlich waren sie zwar öffentliche Schulen, die auf kommunaler Finanzierung basierten, in ihrem pädagogischen Charakter und in ihren Bildungsinhalten unterschieden sie sich aber zunächst gar nicht oder kaum von den kirchlichen Stadtschulen, da die Lehrer ebenfalls Kleriker waren. Nach von den Driesch und Esterhues sollte der Unterricht der Stadtschule "von der Muttersprache ausgehen und bis zu den Anfängen des Lateinischen führen. Aber der Zusammenhang alles dessen, was Schule und Bildung (in unserem heutigen Sinne) hieß, war so stark, daß man sich Schulen ohne Latein kaum vorstellen konnte, und so gab es auch Stadtschulen, die Latein lehrten, sei es nun, daß es die Bürger wünschten, sei es daß der Rat selber für seine späteren Beamten eine derartige Vorbildung für notwendig hielt." (542.)

Neben kirchlichen und kommunalen, in ihrem Unterricht konform gehenden Schulen entstanden aber auch - zunächst als Privatgründungen - besonders in den Hansestädten Schulen, die nur Lesen und Schreiben in der Muttersprache lehrten, die sogenannten niederen oder "teutschen" Schulen. Ihrer Intention nach waren sie aber keine Zubringerinstitute für weiterführende Bildung, sondern hatten lediglich den künftigen Handwerker für den schriftlichen Rechts- und Geschäftsverkehr auszurüsten. Lehrer waren daher vielfach die städtischen Schreiber. Brabant hatte die ersten dieser Schulen um 1320; um 1500 gab es in den meisten deutschen Städten eine "teutsche" Schule.

Im Laufe des 14. Jhs. richteten sogenannte Rechenmeister - oft die städtischen Eichmeister - private Rechenkurse ein, nach dem im 13. und 14. Jh. das lombardische Bankwesen in Deutschland bekannt geworden war. Der Rechenunterricht war konkret auf die Praxis ausgerichtet. Neben den vier Grundrechenarten wurden Bruch-, Zins- und Prozentrechnung, Geldwertrechnung und später Geometrie und Stereometrie gelehrt.

Im Laufe der Zeit wurden diese privaten Schulunternehmungen mehr und mehr von den Städten übernommen. In den letzten Jahrhunderten des Mittelalters waren die elementaren Schulkenntnisse allgemein weit verbreitet und zwar nicht nur in den Städten, sondern auch in kleinen Orten und Dörfern, wie Rechnungen und Verträge aller Handwerkszweige beweisen. "Wäre das nicht der Fall gewesen, hätte sich die Buchdruckerkunst kaum mit solch außerordentlicher Schnelligkeit verbreiten können." (543.)

7.3.18 Die ritterliche Rüstung

Die Proben plattnerischer Kunstwerke in den historischen Abteilungen der Heimatmuseen sind im allgemeinen Fragmente verschollener und verlorener Harnische oder Harnischgarnituren, und es ist nicht immer leicht zu sagen, ob es Kriegs- oder Turnierwaffen waren.

Zu den frühen Stücken erhaltener Schutzbewaffnung gehören Ringelpanzer, die vom 11. bis 14. Jh. in ganz Europa von allen Rittern getragen wurden, zu sehen bei den Normannen auf dem Teppich von Bayeux, auf norwegischen Tapisserien und spanischen Handschriften. (544.) Der Ringelpanzer (auch Kettenpanzer oder Kettenhemd) war die Grundlage der ritterlichen Schutzpanzerung und wurde ergänzt durch einen konischen Helm und einen großen mandelförmigen Schild. Vorn und rückwärts fast bis zum Schritt aufgeschlitzt, schützte das knielange Kettenhemd nicht nur Oberkörper, Hüften und Arme, sondern auch beim Reiten, an den Seiten herunterhängend, die Beine. Oft war als Hals- und Nackenschutz eine Kapuze direkt angearbeitet. Mehr als 10 000 Eisenringe von 1 mm Stärke mußte der "Sarwürker" (oder"Sarworter", so hieß der Panzermacher nach dem persischen Wort sarwat = Schmied) ineinander verflechten und vernieten. (545.) Wie zeitraubend diese Arbeit war, verrät die Nürnberger Panzermacherordnung, die einem Gesellen für ein Meisterstück ein halbes Jahr Arbeitszeit zugestand. (546.)

Schützende Ringgeflechte trugen in der Antike bereits die Römer, bei denen sie die wandernden Germanenvölker kennenlernten und in ihre Bewaffnung aufnahmen. Der Ritter des Mittelalters trug das Kettenhemd, das acht Kilogramm und mehr wog, über einem langärmeligen Lederhemd. Trotz der recht einheitlichen Ringharnische gab sich der einzelne Ritter durch einen farbigen Umhang und das Wappen der Familie auf dem Schild und als Helmzier zu erkennen.

Im 14. Jh. schützen sich die Ritter zunehmend durch Plattenharnische. Feste Brustplatten, Arm- und Beinschienen, muschelförmige Achsel- und Schultertaschen übernehmen jetzt teilweise die panzernde Aufgabe des Kettenhemdes. Tiefer herabgezogen bedeckt der Helm Hals und Nacken seines Trägers; das klappbare Visier mit dem konischen Vorsprung über der Nase (Hundgugel) schützt das Gesicht. Aus dieser unverbundenen Addition einzelner Plattenteile entwickeln die Panzermacher am Ende des 14. Jhs. das Gesamtgeschübe der Plattenharnische. Schuhe, Beinröhren, Beintaschen, Brust- und Schulterstücke, Armröhren, Handschuhe, Kragen und Helmglocke werden zusammengefügt zu einem kompletten eisernen Schutzkleid, das durch viele verbindende Gelenke und Scharniere durchaus beweglich bleibt.

Erst die zunehmende Durchschlagkraft der Feuerwaffen im 16. Jh. nimmt dem Harnisch in der Feldschlacht die Gewichtigkeit, die nun Beweglichkeit heißt. (547.)

Mit Ritterschlag und Schwertleite erhält der Knappe als Jüngling in symbolhafter Handlung das Schwert. Es soll die persönliche Treue des Trägers gegenüber einem höheren Herrn und die Bedeutsamkeit des Rittertums in der Geschichte bezeugen.

In Köln, der größten mittelalterlichen Stadt Deutschlands, treffen wir schon früh - im 13. Jh. - auf Quellen, die eine Spezialisierung der Waffenschmiede in "Sarworter", "Schwertfeger", "Haubenschmiede" aussagen. Im 14. Jh. trennen sie sich auch aus der gemeinsamen Zunft der Kölner Schmiede. (548.) Die Produktion der Schwerter ist von ihrem Umfang her erheblich größer als die aller anderen Stücke der Rüstung. Für die Herstellungszentren - besonders für das mit Rohstoffen und Wasserkraft reich ausgestattete Solinger Gebiet - sind sie lebenswichtige Exportware, und am Anfang der herzoglichen Privilegien der Solinger Schwertfeger steht eindeutig, daß "jeder Meister täglich vier Schwerter" schmieden soll, eine Feststellung, die sowohl Gütegarantie als auch "vorsorgliche Beschränkung des Arbeitsumfanges" bedeutet. (549.)

So groß die symbolische Bedeutung des Schwertes ist, so sicher ist auch, daß für die meisten Stücke kein Einzelauftrag an den Schwertfeger erging, bzw. kein konkreter Anlaß der Entstehung gegeben war. Im allgemeinen ist das Schwert des Mittelalters Handelsware und besonders als Prunkwaffe ein beliebtes Weihnachtsgeschenk der Fürstin an den Fürsten, bei einem Kaufmann bestellt und gekauft. (55o.) Darum mußte das Schwert kunstvoll gearbeitet sein. Sein hauptsächlicher Dekorbereich ist der Griff mit dem abschließenden Knopf und der Parierstange, weniger die Klinge. Gravierung, Reliefplastik und Geflechte in edlen Metallen oder Elfenbein wechseln mit Edelsteinen, Bergkristallen, Emaillen und Granulaten.

Die gefährlichste mittelalterliche Waffe des Fußvolkes war die Stangenwaffe, der Spieß oder die Hellebarde, in der historischen Waffenkunde "Helmbarte" genannt; Helm ist die Bezeichnung für Stange und Barte heißt Axt. Aus einem Stück sind der schmale, scharfe dolchartige Spieß und die breitflächige Axt mit der konkaven Bartschneide auf der einen Seite und der hakenförmigen Spitze auf der anderen geschmiedet. Für den Schaft wurde das elastische langfaserige Eschenholz bevorzugt.

Im 15. Jh. wird die Hellebarde die entscheidende Waffe vieler Schlachten. Besonders die Schweizer entwickeln mit dem Langspieß spezielle Techniken sowohl gegen die Reiterei als auch für den Angriff in geschlossener Formation.

Für den mittelalterlichen Menschen ist die Waffe kein Instrument des Zerstörungs- oder Vernichtungswillens, wenngleich auch er sie, wie jedes von Menschenhand geschaffene Ding, mißbrauchen konnte und mißbrauchte. Zuerst galt die Waffe aber dem Schutz des Menschen im unwägbaren Geschehen. Als historische und kulturelle Objektivation dokumentiert sie ebenso wie Architekturen und Bildgestalten menschliche Erfindungskraft, Kunstfertigkeit und Formbegabung.

7.3.19 Das ritterliche Turnier

Als der Harnisch des Ritters der Technik der Waffen und der Taktik des Krieges nicht mehr genügte, florierte in dieser an sich "unritterlichen" Zeit eine ritterliche Kampfart üppiger als je zuvor, das Ritterspiel, das Turnier, das nur die alten Waffen für den Kampf Mann gegen Mann - besonders Schwert und Lanze - kannte.

Turniere waren im allgemeinen kostspielige, von Fürsten veranstaltete Herrenvergnügen. Selbst der Kaiser, der Fürsten Fürst, strebte auf dem Turnierplatz nach ritterlichem Ruhm und der "letzte Ritter", der Kaiser Maximilian, galt als einer der leidenschaftlichsten Turnierer. Ein Stab fürstlicher Heraldiker, Festarrangeure und Geschichtsschreiber garantierte die peinliche Einhaltung der vorgeschriebenen und festgelegten Gebräuche des ritterlichen Kampfspiels. Teilnehmer konnte nur der sein, der den Nachweis turnierfähiger, und das hieß adeliger, Ahnen erbrachte. Allerdings reichte Adel allein nicht aus, ein Turnier zu bestreiten; denn dieses Spiel, sein Rahmen und vorallem seine Rüstung, war sehr teuer. Und so ist es kaum verwunderlich, daß im reichen Nürnberg auch die bürgerlichen Patriziersöhne das sportliche Waffenspiel als"Gesellenstechen" pflegen konnten. (551.)

Die Herausforderung zum ritterlichen Turnier ging von einem einzelnen Fürst oder einer Gruppe, den "Mantenadores", aus und wandte sich mit der Angabe von Kampfart und Kampfort und der Beschreibung der ausgesetzten Preise an alle "Aventuriers", d.h. sie wurde im ganzen Reich oder auch über seine Grenzen hinaus ausgerufen. Zum Anlaß eines Turniers nahm man gern ein persönliches Fest. (552.) Turnierplatz konnte eine Wiese, aber auch ein Platz inmitten der Stadt sein. Hölzerne Schranken grenzten ihn ab, und eine Tribüne im Schmuck von Laub und Teppichen bot den Kampfrichtern und dem Hof

von Sitzplätzen aus einen besseren Überblick. Den Turnierenden standen zu ihrer Zurüstung kleine Pavillons zur Verfügung. Art und Reihenfolge der Kämpfe bestimmten die Ritter selbst. Das geschah so, daß sie an einem festgesetzten Tag einzelne farbige Schilde, die an einen hohen Baum genägt waren und jeweils eine Kampfart bezeichneten, berührten. Herolde schrieben Namen und gewählte Waffenart auf. (553.)

Die Kämpfe selbst waren von anfeuernden Trompetenstößen, Trommelwirbeln und Schüssen, also einem ziemlichen Lärm, begleitet. Über die einzelnen Waffengänge wachte ein Schiedsrichter, der zu entscheiden hatte, ob und wann ein Kampf zu gefährlich wurde. Warf er einen Stab oder Pfeil auf das Turnierfeld, mußte das Rennen sofort abgebrochen werden; notfalls ließ er die Duellanten durch Wachmannschaften trennen.

Die zeitliche Dauer der Turniere war sehr unterschiedlich. Manche Kämpfe wurden an einem Tag ausgetragen, andere über eine Woche lang und in einigen Fällen zogen sie sich über ein ganzes Jahr hin. Zum Abschluß eines Turniers beteiligten sich alle Kämpfer zu Pferde an einem fiktiven Feldscharmützel, während die Fußkämpfer eine Burgattrappe angreifen bzw. verteidigen mußten. Die Verleihung der Preise - Juwelen, goldene oder mit Gold verzierte Waffen - war nach einem Bankett mit vielen Gängen erlesener Speisen der letzte Akt des Turniers. (554.)

Es kann in diesem Zusammenhang nicht die Vielzahl der Turnierarten genannt oder beschrieben werden. Am meisten wurde der Zweikampf zu Pferde - in verschiedenen Varianten - bestritten, ferner das Gruppenturnier, gleichfalls mit unterschiedlichen Bedingungen für Reiter und Fußvolk, und schließlich das reine Fußturnier zweier Einzelkämpfer. Jede Turnierform verlangte eigenes spezielles Kampfzeug (Stechzeug). Exemplarisch soll das Rennen oder Gestech mit der stumpfen Lanze genannt sein. Dabei ritten die Duellanten mit eingelegter Lanze gegeneinander an und trafen die über der linken Brust des Gegners getragene Tartsche. Es ging darum, die Lanze des Gegners zu zerbrechen oder - bei einer anderen Form - den Gegner aus dem Sattel zu "stechen".

Keineswegs blieb das Turnier immer nur ein harmloses Sportvergnügen und besonders beim Rennen mit der scharfen Lanze oder beim Zweikampf mit dem Schwert waren Unglücksfälle nicht selten. "Heinrich VIII. von England wurde 1525 beinahe getötet, weil er versäumt hatte, sein Visier abzuklappen, und 1559 starb Heinrich II. von Frankreich an einer auf dem Turnierplatz empfangenen Wunde." (555.)

7.4 Objekte der Renaissance

7.4.1 Zur geistigen Situation am Beginn des 16. Jahrhunderts

Die letzte große Epoche der Gotik - die künstlerische Blütezeit um 1500 - wird im Grunde von der Reformation und dem gewandelten Verhältnis zu den Werken der bildenden Kunst beendet. Zwar hatte sich in den Werken aus dem "Herbst des Mittelalters" (556.) schon durch die genauere Naturbeobachtung, auch der oft unscheinbaren Einzeldinge, und durch inneres Grübeln Neues angekündigt; und gerade die Empfindsamkeit und Erregtheit der religiösen Kunst hatte die Unsicherheit im religiösen Leben der Menschen ausgedrückt. Aber wer spürte zu jener Zeit den inneren Zusammenhang all der Ereignisse, die Umwälzung bedeuten mußten, und die nicht sofort und schon gar nicht für viele oder für alle sichtbar waren?

Der veränderten Blickrichtung, von der vertikalen und transzendenten der Gotik weg zu einer horizontalen, konkret-irdischen, folgte die entsprechende Bewußtseinsänderung. Die freie Wissenschaft - soeben geboren - war bereit, vorurteilsfrei, nur die Erkenntnis anstrebend, Ursache und Wirkung aller Phänomene zu erforschen.

Nach Machiavellis "Il principe", von 1513, schien die Ausraubung und grausame Vernichtung der alten Kulturreiche in der eben entdeckten neuen Welt durch Cortez und Pizarro im Auftrag ihrer goldgierigen Herren nur folgerichtig. Gab es einen krasseren Gegensatz zur Lehre Christi von der Liebe? Hieß es nicht, wer das Schwert zieht, soll darin umkommen? Aber die Geschichte geht ihren Gang und der heißt: dynastisches Streben nach Herrschaft; und die Geistlichkeit - berufene und berufliche Trägerin der Lehre des guten Hirten - schließt sich nicht aus von diesem skrupellosen Spiel um die weltliche Macht. Sie ist von dieser Welt und handelt in dieser Welt - auch auf staubigen Heerstraßen.

Die Fugger aber, die 1498 das europäische Kupfermonopol beherrschten und um die Jahrhundertwende innerhalb von 20 Jahren ihr Vermögen verzehnfacht hatten, finanzierten alles: Kriege, Papst- und Königswahlen. Viele wurden von diesen Großkapitalisten abhängig, unter ihnen der Mainzer Erzbischof, als er ihnen seinen gesamten Ablaßgewinn verpfändete. Der Ablaß hatte eine Möglichkeit gebracht, direkt an die Steuerkraft des einzelnen frommen Gläubigen heranzukommen, nicht mehr nur an die des Klerus. "Aber was für eine Art der Besteuerung ist das, die nur die bußfertigen und verängstigten Gewissen trifft! Nach ihrem Erträgnis strecken sich gierig alle möglichen Hände aus: die Kurie selbst, die deutschen Prälaten, ihre Gläubiger, Wechsler, Agenten, Finanzkommissare, Ablaßprediger, Beichtväter und Boten, die weltlichen Landesfürsten, die Erlaubnis zur Ablaßpredigt erteilen oder verweigern - alle wollen ihr Teil." (557.)

Die Zahl der Pfarrer, die als Seelsorger in dieser Zeit bei ihren Gemeinden waren, betrug in Deutschland etwa 7 %. (558.) Und das Domkapitel in Köln hatte 1474 bestimmt, daß nur derjenige Domkapitular werden könne, der den Nachweis von 32 turnierfähigen Ahnen erbringe. (559.) Christus hatte Zöllner und Fischer zu seinen Aposteln berufen. Die turnierfähigen Domkapitulare wählten selbstverständlich nur Söhne aus Grafen- und Fürstengeschlechtern auf den Stuhl des Erzstiftes.

Dennoch ist es nicht so, wie man heute vielfach annimmt, daß die Lehre Martin Luthers das Fanal zum allgemeinen religiösen Umbruch wurde. Es waren vielmehr einzelne, die zunächst mit Luthers Gedanken vertraut wurden - oft als studentische Hörer seiner theologischen Vorlesungen - und sie weitertrugen in die Menge der Gläubigen. Die Form der Religionsausübung wurde nicht selten in den einzelnen Orten und Kirchspielen vom Pfarrer bestimmt, und seine Gemeinde und vielleicht auch er selbst werden dabei nicht genau

gewußt haben, ob sie katholisch oder evangelisch waren. Man war auf der Kanzel lutherisch und im Chor katholisch. Von besonderer Wichtigkeit war vornehmlich in ländlichen Gemeinden die Einstellung, die die Herren der Adelsgüter hatten; denn sie waren enger und intensiver mit den Ereignissen draußen in der Welt verbunden und galten dadurch als tonangebende Leute.

Offensichtlich gab es am Beginn des 16. Jhs. nicht überall in Deutschland große soziale Spannungen oder gar ein solches soziales Gefälle, wie in der Stadt Münster, wo von den kleinen Handwerkern die reformatorischen Bestrebungen der Wiedertäuferbewegung als Deckname für revolutionäre Aktionen benutzt wurde. Im Gegenteil scheinen die Bürger vieler Städte in den ersten Reformationsjahrzehnten ihren sozialen Status als durchaus gut angesehen zu haben, so daß sie soziale Neuerungen nicht mit Hilfe religiöser Reformen zu erkämpfen gedachten.

7.4.2 Der Giebel als Ort für die Formensprache der Renaissance

Es hatte fast 100 Jahre gedauert, bis das Licht der neuen Kunst der Renaissance aus dem Süden in die engen mittelalterlichen Gassen und Straßen der deutschen Städte und Dörfer drang und den Bürgern so vertraut wurde, daß auch sie ihre Bauwerke nach dem neuen Geschmack gestalten ließen. Der frühere fromme Eifer der spätmittelalterlichen Zeit hatte dazu beigetragen, daß man in den ersten Reformationsjahrzehnten keinen eigentlichen Bedarf an kirchlichen Neubauten oder Kunstwerken für den Kirchenraum hatte.

War die Wiedergeburt - rinascito - der Antike in Oberitalien schon nicht ohne Brüche und Biegungen erfolgt, so modifizierte sich in Deutschland die Formensprache einer Kunst, die sich um ihrer selbst willen schmücken will und deren prächtige Ausstattung nicht mehr dem Lob des Schöpfers gilt, sondern der eigenen Sinnenfreude der Menschen und der Steigerung der Feierlichkeit dienen soll, noch erheblich. In Deutschland, wie allgemein in Nordeuropa, gab es für den Künstler nicht oder nur ganz selten die direkte Begegnung mit antikem Kunstgut. Das unmittelbare Studium der Antike blieb daher den meisten von ihnen versagt, da sie nicht nach Italien kamen. Aber auch die deutschen Künstler - und nicht nur die Theoretiker und klassisch ausgebildeten Meister, sondern eigentlich alle - wollten in ihren Werken das neue Sehen der Antike ausdrücken. "So glaubte der Heilbronner Meister Schweiner allen Ernstes, er hätte in den rheinischen Kaiserdomen Werke der Römer entdeckt." (560.)

In der deutschen Renaissance äußerte sich die Klassik wesentlich in dekorativer Ausstattung und ornamentaler Behandlung. Vorlagen für die Bauformen gaben die sogenannten Säulenbücher, die sämtlich auf die 10 Bücher des Vitruv über die Baukunst von 25 v.Chr. zurückgehen. "Sie wurden 1543 in Straßburg lateinisch, 1548 von dem Humanisten Walter Rivias als "Vitruvius Teutsch" in Straßburg neu gedruckt." (561.)

Anders als der italienische Patrizier, der seinen Palazzo zwar in die Öffentlichkeit der Straßenfront eingliedert, ihn aber dann als Ausdruck individueller Freiheit patioartig um einen rechtwinkligen Innenhof ordnet, bleibt der nordeuropäische Stadtbürger auch in der Renaissance bei der gotischen Form des Giebelhauses unter einem großen Satteldach. Erhalten wird die Architekturform des betonten Staffelgiebels, allerdings nicht mehr nur als gestaltete Schauwand, die den dahinter liegenden Geschoßaufbau durch die freien Ornamentgestalten überdeckt, sondern in der klaren Erkennbarkeit der Geschosse als Elemente der Fassadengestaltung. Die lagernden Brüstungsbänder akzentuieren dabei die Horizontale. Das zweckfreie Ornament weicht auf die Giebelstufungen aus. Bekrönender Abschluß der Ornamentgefüge auf den einzelnen Abtreppungen bilden Obelisken, ihrer Herkunft nach im

alten Ägypten als Kultsymbole paarweise zu beiden Seiten des Tempeleingangs aufgestellt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese hohen rechteckigen, nach oben sich verjüngenden Pfeilerchen, die normalerweise mit einer pyramidenförmigen Spitze, manchmal auch mit einer aufgesetzten Kugel enden, für den Baumeister die direkten Nachfahren der Fialen sind.

Die Härte der Umrisse an den Giebelabtreppungen wird durch eingesetztes Schweifwerk gemildert. Damit ist das durch schweifartige Ausläufer charakterisierte Rollwerkornament bezeichnet. Völlig naturfremd und rein artistisch stellen seine Schwünge komplizierte Bewegungen dar. Streifen und Bänder mit Einrollungen bilden die plastischen Gestalten. Neben den in Voluten auslaufenden, symmetrisch angeordneten Rollwerksdekorationen tritt am Renaissancegiebel oft auch Beschlagwerkschmuck auf, bei dem geschmiedete Bänder und Beschläge nachgebildet sind, und selbst die dazugehörigen Nagelköpfe nicht vergessen werden. Das Beschlagwerk hat seine große Blüte in der 2. Hälfte des 16. und am Beginn des 17. Jhs. "Der Erfinder, der sich hier einmal nennen läßt, ist der Niederländer J. Vredemann de Vries (1527 - 1604)." (562.)

Das eigentliche Gliederungselement der Wandfläche an der Giebelfassade des Renaissancehauses ist das Fenster, d.h. seine Umrahmungsformen. Anders als das gotische Fenster, das mit seiner Profilierung in der Leibung und damit in der Wand liegt, tritt das waagerecht abschließende Renaissancefenster mit einer Bekrönung plastisch vor die Wand. Dadurch erhält das Fenster einen eigenen Giebel, der dreieckförmig oder bogig (Segmentgiebel) geschlossen wird. Vielfach ist die Mitte dieser stark profilierten Fenstergiebel um die Hälfte ihrer Stärke zurückgesetzt oder ganz weggelassen und wird als gebrochener oder gesprengter Giebel bezeichnet. Mit flankierenden Stützen versehen, ist diese Fensterform der antiken aedicula (lat. Häuschen) vergleichbar, der Nische, die mit Halbsäulen oder Pfeilervorlagen und Giebel umrahmt, Statuen, Gemälde oder Urnen aufnahm. Bei reicherer Gestaltung des Renaissancegiebels tritt zur vertikalen Gliederung der Pilaster auf, der als Halbpfeiler vorgelegte senkrechte Wandstreifen mit Reliefsockel und Reliefkapitell. Ein besonderes Gestaltungselement des Renaissancegiebels ist der betonte Eingang, der oft in kleinerer Fassung die Einzelformen der dekorativen Treppenzwickel im Erdgeschoß bereits anklingen läßt.

Das Gesamtkriterium der Wandgestaltung in der Renaissancearchitektur - die möglichst plastische Wandgliederung - gilt besonders für die Fassade des giebelständigen Hauses. Formen und Materialien stehen in einem dauernden Wechsel zueinander. Neben die Bauplastik der Antike, möglichst in zwei unterschiedlich farbigen Natursteinen gemeißelt, werden Quader, geglättet oder mit verschieden strukturierten Oberflächen, gesetzt, Ziegelsteinmauerwerk eingeblendet oder Putzflächen, glatt für Anstrich, aufgetragen.

Wilhelm Sahner, der die Stileigentümlichkeiten der Renaissancearchitektur in Holland und Deutschland vornehmlich in ihren Details untersucht hat, kommt zu dem Schluß, daß in Holland diese stilistischen Charakteristika aus den Bauwerken einzelner Hauptmeister herauslesbar sind, während "in Deutschland das Stilgepräge größerer lokaler oder landschaftlicher Denkmälergruppen maßgebend" ist. (563.) Die bekannteste und geschlossenste Gruppe dieser regionalen Formprägungen ist die sogenannte Weser-Renaissance, deren Bauten "in der ganzen Außenerscheinung flächig" wirken. "Der Eindruck der breiten Ausdehnung wird durch die kräftige Horizontalgliederung noch verstärkt." (564.)

7.4.3 Verarmung der Städte durch ökonomische Gewichtsverlagerung

Auch nach dem Abtreten des burgundischen Herzogshauses von der politischen Bühne dauerte die Blütezeit der Niederlande noch weit bis in das 16. Jh. hinein. Dem Glanz der höfischen Kultur folgte der Reichtum des Handels. Die Entdeckung der neuen Welt verlagerte die Umschlagplätze des Welthandels von Venedig an die Mündung des Rheins und nach Lissabon, nun Zentrale des Gewürzhandels. Wie einst Venedig durch die Kreuzzüge zur europäischen Handelsmetropole aufgestiegen war, wurde nun das brabantische Antwerpen der Sitz des neuen Kapitalismus, als 1530 hier das erste Börsengebäude errichtet worden war.

Dieser Situation paßte sich adäquat die Lehre Calvins ein, die eine moralische Grundlage für den Kapitalismus geschaffen hatte; denn nach Calvins Thesen war Vermögensgewinn durch Handel und Zinsen bei konsequenter Beachtung puritanischer Sittenstrenge ein Zeichen göttlichen Auserwähltseins.

Auch nach dem allmählichen Umschichtungsprozeß war Antwerpen Höhepunkt der Künste geblieben, die auch die Gunst der neuen Oberschicht behielten. Antwerpener Schnitzaltäre waren zu Beginn des Jahrhunderts ein Hauptexportartikel. Basis der Konjunktur wurden allerdings Verarbeitung und Verkauf der englischen Tuche. Der englische Handel, bis zum Ende des Mittelalters in starker Abhängigkeit von der Hanse, verdrängte den deutschen Kaufmann nicht nur von den englischen Märkten, sondern drang erfolgreich selbst bis in den Ostseeraum ein, der absoluten Domäne der Hanse. Die Verbindung mit den Verwandten in den nördlichen Ostseestädten und damit zugleich die engen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Nordwestdeutschland und den baltischen Ländern wurden mit dem fortgesetzten Zurückdrängen des Ritterordens aus diesem Gebiet schwächer und bedeutungsloser. Als Absatzgebiet ging der Raum schließlich vollends verloren.

Für viele blühende deutsche Hansestädte bedeutete die Entdeckung der neuen Welt und die damit eingetretene Verschiebung der Handelszentren von der Mitte Europas nach Westen das allmähliche Absinken auf das Niveau von Ackerbürgerstädten.

Daher ist es nicht verwunderlich, wenn man feststellen kann, daß der Renaissancekünstler nicht mehr primär vom Bürgertum sondern vom Adel seine Aufträge erhielt; denn der besitzende, mit Steuerprivilegien ausgestattete Grundherr war viel weniger von der wirtschaftlichen Umstrukturierung betroffen als der bürgerliche Handwerker.

7.4.4 Epitaphien als Träger heraldischer und figürlicher Plastik

In den ersten Jahrzehnten nach der Reformation sind nicht mehr vielfigurige Altäre, reich durchgegliederte Sakramentshäuser und andere plastische Monumentalwerke die hauptsächlichsten Aufträge der Bildhauer in Deutschland; vielmehr muß man in dieser Zeit die Arbeit der Bildhauerwerkstätten vornehmlich in der Anfertigung von Wappensteinen, Grabsteinen und Epitaphien sehen. Die Vielzahl der in Museen und Kirchen erhaltenen Epitaphien läßt den Schluß zu, daß im 16. Jh. kaum ein Adeliger ohne einen Gedenkstein beerdigt wurde. Der Anteil an bildhauerisch gestalteten Epitaphien bürgerlicher Kreise aus dieser Zeit ist hingegen verschwindend gering.

Die Gilden der Bildhauer versuchen, sich durch arbeitsmarktliche Maßnahmen dem spürbaren Auftragsrückgang anzupassen. So sagt das Gildenbuch der Bildhauer in Münster in einer "Ordnung der steinhauerknechte oder jungen" aus dem Jahre 1531 "Item wenn ein Meister von dem Steinhauerampt (d.h. von dem gewählten Vorsitzenden der Gilde) einen Lehrknecht oder Lehrjungen annimmt, dem gehört 6 Jahre zu dienen". (565.) Die dadurch selbst auferlegte Be-

schränkung der Handwerkerzahl wird noch deutlicher, wenn es weiter heißt: "Item kein meister von den steinhouern soll mehr lehrknechten annehmen noch haben uf einer zeit dan zwei, bei allsolchem bescheide: als der eine lehrknecht hat drei jahren gedient, mag der meister darnach einen anderen auch sechs jahre annehmen." (566.) Ebenso wie man in Münster die Konkurrenz der Meister untereinander möglichst gering hält, so schützt man sich gegen berufsfremde oder auswärtige Konkurrenz, wie aus der Gildenrolle der Bild- und Steinhauer von 1583 hervorgeht. "Item niemand soll freistehen, likstein, schlipstein, schufstein und was steins unseres ambtes zu gebrauchen, er sei denn in unserer steinhowergilde." (567.)

Interessant sind die namentlich besonders aufgeführten und somit auch wohl hauptsächlichsten Arbeiten der Bildhauer: Leichenstein, Schleifstein, Wetzstein.

Bei den Renaissance-Epitaphien der Adeligen sind die Wappen der Familienmitglieder durchgängig seitlich von ornamentierten Lisenen eingefaßt und von profilierten Gurten gegliedert. Rollwerk und Beschlagwerk zieren die Bekrönung und umrahmen die Schriftfelder der im ganzen meist flächig reliefierten Steintafeln. Es sind sowohl vollständige Wappen eines Ritters, mit Helm und Schild, als auch Gemeinschaftswappen einer Familie dargestellt, bei denen der Helm fehlt. Bei geistlichen Würdenträgern tritt die Mitra an die Stelle des Helmes. Die Helme haben entsprechend der heraldischen Vorschrift die Höhe einer halben Schildhöhe aufzuweisen und genau auf den Schilden aufzusetzen. In der Blütezeit der Renaissance hat der Schild die Form einer symmetrischen Kartusche. Frühere Formen waren halbrunde und einseitig ausgeschnittene Schilde. Der Helm entspricht jeweils der Schildform, so gehört zum Kartuschenschild der Spangenhelm. Die Helmzier wird oben auf den Helm gesteckt und wiederholt im allgemeinen das Wappenbild oder spielt doch zumindest darauf an. Bisweilen kommen auch rein dekorative Ausschmückungen vor, die nicht wesentlich zum Wappen gehören. Das gleiche gilt für die Helmdecke, die in der Renaissance in bandartig gerollte Streifen geschnitten ist. Bei den Wappenbildern, die das Unterscheidende der Schilde ausmachen und damit das Abzeichen eines Ritters zeigen, gibt es sowohl Heroldsbilder, d.h. durch rein geometrische Aufteilung der Schildfläche entstandene Ornamente, als auch sogenannte gemeine Figuren, bei denen man natürliche und erdichtete Figuren unterscheidet, je nach ihrem Ursprung also Tiere und Pflanzen, Phantasiegebilde, Geräte u.ä. (568.)

Stärker als die Wappenepitaphien der Adeligen werden die Epitaphien der Bürger von den Architekturelementen und Ornamentformen der Renaissance bestimmt. Fast immer werden die Bekrönungen giebelartig ausgebildet, geziert mit Obelisken, Roll- und Beschlagwerk. Die waagerechte Gliederung übernehmen weitausladende Gesimse, durchprofiliert und mit Zahnleisten oder Klötzchenfriesen als unterem Abschluß, getragen von Säulen, Pilastern oder Konsolen. Seitlich frei auskragende Rollwerkfiguren dürfen als Nachklänge der gotischen Altarflügel gedeutet werden. In den durch die horizontalen und vertikalen Gliederungen entstandenen Umrahmungen wechseln Schriftfelder und Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Den unteren Abschluß bildet häufig ein in Roll- und Beschlagwerk gefaßtes Medaillon, ebenfalls beschriftet. Bei den Reliefplastiken, die auch in der Bekrönung auftreten, sind eindrucksvolle und sehr lebendig dargestellte Szenen zu finden. Im Vordergrund dieser, zum Teil handwerklich glänzend gearbeiteten, biblischen Geschehnisse kniet bisweilen, gleichsam als fromme Zuschauer, die Familie des Verstorbenen. Der architektonische Aufbau der Epitaphien wird gern in die Szene mit einbezogen bzw. durch weitere Architekturdetails an Fußboden, Decke und Wänden innerhalb des Bildganzen vervollständigt, wobei besonders die jetzt gekonnte Handhabung der Perspektive auffällt. Oft ist auch die plastische Arbeit noch oder wieder gefaßt. Ebenso wie beim spätgotischen Altarrelief bleibt auch beim Reliefbild der Renaissance in Deutschland der vorbildgebende Zusammenhang mit der Malerei noch gewahrt.

7.4.5 Druckgraphik und Modelle als Formvorlagen für den Renaissancekünstler

Der Künstler der Gotik hatte sein Wissen und Können handwerklich von einem Meister in einer Werkstatt - und zugleich auch deren "Geheimnisse" - gelernt, und er war auch auf der Wanderschaft als Geselle hauptsächlich ein handwerklich Lernender. Der Künstler der Renaissance hingegen nimmt seine formalen Kenntnisse aus dem Buch oder dem Stich. Dadurch nähert er sich dem gelehrten Humanisten. "Es entsteht der Gegensatz der intellektuell erzogenen Literati zu den Illiterati, dem breiten Volk." (569.)

Die Ausfuhr italienischer Ornamentstiche macht die neue Kunst zusammen mit den auf Vitruv fußenden Säulenbüchern international. Die Ornamentblätter sind eigentlich und ursprünglich als Arbeitsvorlagen für den Goldschmied von Goldschmieden gestochen, finden aber ebenfalls Eingang in die Werkstätten der Bildhauer und Tischler und in das Atelier des Baumeisters. Groteske, Akanthuslaub und Maureske - "das haydnisch werkk, gemacht nach der Manier von Persya, Arabia ..." (57o.) - werden aus italienischen Vorbildern abgeleitet und besonders als Füllungen zwischen Pilastern in verschiedenen Materialien und Techniken dargeboten. Eine wichtige Form wird die Kartusche, die von einem Zierschild - der Tartsche - stammt; die Schule von Fontainebleau umkleidet sie mit ausgerollten Leisten, die wiederum an den Rändern aufgespalten und gerollt werden und eigene neue, in Voluten endende Schwünge bilden. Es entsteht das Rollwerk. Kartusche und Rollwerk werden von französischen Ornamentstichen besonders in Nordeuropa aufgegriffen und vielgestaltig in Holz und Stein umgestaltet. Auch niederländische und deutsche Künstler stechen Ornamentblätter und geben den Übernahmen aus Italien formale Impulse. In Nürnberg gibt der Kunsttischler Peter Flötner (149o - 1546) mit seinen Holzschnitten der Holz- und Steinbildhauerei Vorlagen, deren Auswertung weithin verfolgbar ist. In Westfalen ist es nach Auffassung von Martin Wackernagel der im Dürerkreis geschulte Kupferstecher Heinrich Aldegrever (15o2 - 1555), der "vorallem in Ornamentstichen die Frührenaissance propagiert. So sind zum Beispiel die prächtigen Getäferschnitzereien im Kapitelsaal des Münsterischen Domes von Aldegrevers Blättern beherrscht." (571.) Charakteristika des Aldegreverschen Ornaments sind "wohlgefüllte kleine geometrische Figuren mit hineinkomponierten dickfleischigen Blättern an langen dünnen Stengeln". (572.)

Insgesamt finden sich in den Umrahmungen der zeitgenössischen Buchtitel und der graphischen Bildnisblätter vorzügliche Anregungen für das Renaissanceornament in der bildenden Kunst, das oftmals partieller eigenständiger Bildgegenstand wird.

Für die Darstellung ihrer figürlichen Bildszenen übernehmen die deutschen Künstler ebenfalls die von den italienischen Meistern der Renaissance entdeckten Modelle und die Technik ihrer Handhabung. Es sind kleine etwa 1o cm hohe Wachsfigürchen, die nach einem vorgeformten "Urmodell" mit ausgestreckten Armen und Beinen in leicater Grätschstellung in gewünschter Anzahl abgegossen werden und dann durch leichtes Biegen oder Kneten der einzelnen Glieder in die gewünschte Pose gebracht werden können. Auf ein Brett gestellt, können sie dann entsprechend der vorgesehenen Blickrichtung und Augenhöhe gruppiert und angeordnet werden, für den Maler eine gute Möglichkeit, die richtige Beleuchtung und Perspektive zu finden. Nach Julius von Schlosser dienten derartige Modelle besonders bei figurenreichen Kompositionen dazu, "das der Renaissance so wichtige "rilievo", die klare körperliche Wirkung, zu erhalten, schwierige Verkürzungen in Gruppen zu bewältigen und die Stellung der einzelnen Figuren zueinander im Sinne deutlicher Raumwirkung zu regeln". (573.)

Durch Dürer, der ja "der geheymen perspectiv wegen" nach Italien gereist

war, ist diese Technik nach Deutschland gekommen, ein Beweis dafür, daß auch die großen Meister der Renaissance, bis hinab zu Lionardo, auf derartige untergeordnete, heute geradezu verpönte, Werkstattkniffe nicht verzichteten. (574.)

7.4.6 Die Möbelgestalt der Renaissance

Der Begriff Renaissance-Möbel könnte leicht zu der Vorstellung führen, als seien im 15. und 16. Jh. antike Möbelformen wiedergeboren oder nachgeschaffen worden. Das war im Grunde zu dieser Zeit gar nicht möglich, da erst im 18. Jh. die systematische Ausgrabung der verschütteten Vesuvstädte bedeutende Funde antiker Möbel erbrachte und von den Fundstücken originaler Möbel aus Bronze und Marmor eine annähernde Rekonstruktion antiken Mobiliars abgeleitet werden konnte. Allein von der gesellschaftlich geprägten korrekten Sitzhaltung her wäre der Renaissance die formale Übernahme des leichten, geschwungenen und zu ungezwungenem Sitzen einladenden griechischen Stuhles unmöglich gewesen. Noch schwieriger einzuordnen in die Wohngepflogenheiten der Renaissance wäre die antike Klinä gewesen, die bequeme Liege mit den hohen Füßen, die nicht nur Bett, sondern auch Sitzplatz beim üppigen und ausgedehnten Mahl der Griechen und Römer war. Das adäquate Formelement des Renaissancestuhles wird deshalb auch der rechte Winkel, in den Ansichten aller drei Dimensionen.

Die Bezeichnung Renaissance-Möbel trifft desnalb nur die exakte Übernahme des architektonischen Formenapparates der Zeit zur dekorativen Gestaltung der Möbelfassaden. Allerdings werden die Inventarteile konsequent als gliedernde Elemente der Raumarchitektur entworfen, wobei funktionale Anforderungen weniger gestellt werden als formale.

Die Renaissancetischlerei erfindet keine neuen Möbelkonstruktionen, wie es die Gotik mit dem Stollen- und Rahmenwerk getan hatte. Im Grunde werden für alle Möbel die gotischen Grundformen beibehalten und nur unwesentlich geändert; jedoch wird die Ausführung reicher und eleganter. Der gradlinige Stuhl erhält statt der losen Sitzkissen feste Polsterung und Lederbespannung. Das Baldachinbett wirkt mit seinen gedrehten Säulen wie ein regelrechtes Gebäude inmitten des Raumes. Der Stollenschrank behält die in der Gotik entwickelte Frontgestaltung mit zwei oder vier Türen und entsprechenden Schubkästen bei. Unverändert bleibt auch, wie Otte von Falke betont, das gotische Dekorationsprinzip, "wonach das Rahmengerüst aus glatten Pfosten und Bindern die Konstruktion stark hervorhebt, während das Ornament in den tektonisch untätigen Füllungen sich entfaltet". (575.)

Viele Museen haben Möbelstücke der Rahmen- und Füllungsbauweise in ihrem Bestand; auch Kirchengestühle weisen öfter an neueren Anlagen Fragmente dieser Renaissanceschnitzereien auf. Im allgemeinen heben sich dabei die reliefierten figürlichen Darstellungen von den flachgeschnittenen Ornamentumrahmungen ab, deren Aufbau aus einem abgewogenen Wechsel von vegetabilem Schmuck, verschlungenen Beschlagwerkmustern und akzentuierenden Rosetten oder Kopfmasken den formalen Vorstellungen des neuen Geschmacks entspricht. Die graphischen Vorlagen sind durchgängig unverkennbar. Die in ausgeprägter Reliefarbeit geschnittenen Mittelfelder der Füllungen zeigen neben biblischen Szenen vielfach Helm- und Wappenzier, die aber als heraldischer Schmuck aufgefaßt ist und nicht unbedingt einen ursächlichen Zusammenhang mit einem Wappen selbst haben muß, wie das bei den Epitaphien stets der Fall ist.

Die Technik des Flachschnitts, bei der der Schnitzer die aufgezeichneten Linien nur auf eine geringe Tiefe einschneidet und alle Flächen neben den Ornamenten gleichmäßig in nur geringer Tiefe aushebt, so daß ein neuer tiefergelegter Grund entsteht, war wegen ihrer teppichartigen Ornamentierung

schon in der Gotik sehr beliebt. Über das Modell der gedruckten Vorlage ist eine Verwandtschaft in der Arbeitsweise gegeben. Die Oberflächen der herausgearbeiteten Muster bleiben in der Ebene des Brettes, wobei ihre Kanten allerdings gebrochen, gerundet oder abgeflacht werden. Die frühe Renaissance liebt den Flachschnitt wegen der Möglichkeit, besonders schöne Schwünge in den Ornamentlinien auszuführen.

Die vertikalen Konstruktionsteile werden gern als Pilaster mit verschiedenen Kapitellausbildungen gearbeitet. Die Pilaster selbst sind mit einem Querschnitt aus dem Dekorationsprogramm der Renaissanceornamentik ausgestattet: von Kopfmasken getragene Konsolen, Helm- und Wappenzier, ausgerollte Girlandenbänder und Fruchttrauben. Die Schnitzer können hier zeigen, daß sie die von den Humanisten propagierte Antike kennen, wenn sie beispielsweise die schon sehr früh in der Architektur auftretende - das Gebälk tragende - Karyatide oder Kore in Schnitzwerk umsetzen und zudem noch oft zeitgenössisch kleiden. Bei männlichen Gegenstücken ist der Hermenpilaster das Vorbild. Wellenbänder, Zahnschnittleisten und Perlstäbe fassen die Schnitzwerke rahmend ein.

Sigrid Müller-Christensen schreibt: "Der Abnehmerkreis anspruchsvoller Möbel scheint gewachsen zu sein, die manuelle Wirksamkeit spezialisierte sich mehr und mehr." (576.) Während die Truhe in ihrer formalen Gestalt und in ihrem konstruktiven Aufbau aus der Gotik übernommen wird und lediglich die Dekorationselemente der Renaissance aufnimmt, kommt mit dem Kabinettschrank - mit der Schreibklappe - eine Variante des Stollenschrankes auf. Kabinettschränke in kleinerer Ausführung dienen häufig als Reiseschreibtische. Erstmalig bildet sich der eingeschossige, d.h. mit einer oder zwei durchgehenden Türen geschlossene, Kleiderschrank aus. Während in der Gotik die Kleider noch in die Truhe gelegt werden, müssen die üppigen Gewänder des 16. Jhs. - besonders die großkragigen Männermäntel - in einen Schrank gehängt werden.

Die Technik der Intarsie als der dekorativen Oberflächengestaltung der Rahmen und Füllungen sowie besonders der Schubkastenvorderstücke hinter den Schreibklappen der Kabinettschränke bleibt in der Hauptsache auf die Alpenländer und das Rheingebiet beschränkt; der Eichenholz verarbeitende Tischler im Norden bleibt lange Zeit beim Schnitzornament. Mit Intarsie wird die Einlegearbeit aus verschiedenen Hölzern, Stein, Metall und Elfenbein in das Grundholzwerk des Möbels bezeichnet.

Mit Sigrid Müller-Christensen kann zusammenfassend gesagt werden, "daß sich in der Möbelkunst der germanischen Länder der Zeit um 1600 eine gewisse Straffung der Typenbildung bemerkbar macht, die wir als Ankündigung der kraftvolleren Raumwirkung des kommenden Barock empfinden". (577.)

7.4.7 Der Einfluß der Reformation auf die bildende Kunst

Die Tatsache, daß in vielen Gebieten Deutschlands in den ersten Reformationsjahrzehnten nur wenige oder gar keine kirchlichen Kunstwerke hergestellt oder angeschafft wurden, macht die Aufnahme mancher Ideen Luthers und der reformatorischen Praxis deutlich. Schon in den als "95 Thesen von Wittenberg" verbreiteten Aussagen hatte Luther die bildende Kunst abgelehnt; wer Geld erübrigen könne, dessen Pflicht sei es, den Armen zu helfen, und bis der letzte Arme versorgt sei, solle Kirchenbau und Stiftung von Gefäßen oder Ausstattungen unterbleiben. (These 41). Bessere Gottesdienste als die speziellen Kultakte seien: "Das Kind wiegen, die Windeln waschen, Betten machen, Gestank riechen, Stuben kehren oder Schuhe ausputzen, denn aller Mönche Beten, Fasten, Messehalten, und was sie mehr für hohe Gottesdienste rühmen." (578.) Auf Lebensgestaltung aus dem Worte Gottes kommt es ihm an, und er sagt in einer Vorlesung zum Hebräerbrief: "Solae aures sunt organa Christiani hominis." (579.)

Als eines der wirksamsten reformatorischen Propagandamittel bezeichnet Forsthoff das Kirchenlied in deutscher, d.h. allen verständlicher Sprache. "Wenn der Pastor bei Hochzeiten das Tischgebet verrichtete, versuchten die Anhänger der neuen Lehre dadurch zu stören, daß sie ihre deutschen Kirchenlieder sangen. Derartige Szenen waren eine häufige Erscheinung. In Essen unterbrachen die protestantisch Gesinnten 1561 den Weihnachtsgottesdienst, indem sie deutsche Reformationslieder anstimmten." (580.)

Der "visuelle" katholische Glaube hatte zur höchsten Blüte der mittelalterlichen Architektur, Malerei und Plastik geführt, der evangelische Glaube ist "auditiv" und Bachs Matthäuspassion ist seine große Kunstform. Luther, der stets ein grimmiger Gegner der Bilderstürmer war, konnte allerdings selbst kein rechtes Verhältnis zur Schönheit der bildenden und bauenden Künste finden. Er hatte die Dome von Köln, Augsburg, Worms, Speyer, Frankfurt und Ulm gesehen, aber er meinte, sie seien "inconvenientes ad praedicationem" und für Hörer und Prediger hielt er mäßige Kirchen mit niedrigem Gewölbe als die besten. (581.)

Es kann also nicht verwundern, daß große Maler religiöser Bilder plötzlich andere Motive wählen. Als Lucas Cranach zur Reformation stößt und Freund Luthers wird, malt er als bürgerlicher Porträtist die Führer des Wittenberger Reformatorenkreises. Religiöse Bilder brauchte die lutherische Kirche nicht. Auch Matthias Grünewald, der Maler des Isenheimer Altars, hat, als er in den letzten Jahren seines Lebens den reformatorischen Glauben angenommen hatte, nicht mehr gemalt, sondern war, wie Martin Wackernagel erwähnt, als Ingenieur und Wasserbaumeister für den Kardinal Albrecht tätig. (582.)

7.4.8 Das Bildnis der Renaissance

Am Beginn des 16. Jhs. sind die wesentlichen Produktionsbedingungen der Malerei, deren sie das ganze Mittelalter über und besonders an dessen Ende so sicher war, verloren. Die eine Kirche ist zutiefst verwundet, ihre beherrschende Weltanschauung fast zerschlagen, der gläubige Bürger verunsichert, die Selbständigkeit des Reiches erschüttert. "Nur eines blieb als das Ergebnis dieser Entwicklung: das moderne Bewußtsein der Persönlichkeit." (583.) Es ist nur folgerichtig, daß auch der Maler und Graphiker der Renaissance dem Motivkreis des Menschen seine hellwache Aufmerksamkeit widmet. Er muß die Darstellung des Menschen - sein Bildnis - aber in Einklang bringen mit dem allgemeinen Bemühen um Wirklichkeitswiedergabe in größtmöglicher Vollkommenheit; denn sie ist das Ziel des Fortschritts. (584.)

Damit wird die Ähnlichkeit das bestimmende Merkmal für das Bildnis. Um die perfekte Ähnlichkeit des Spiegelbildes hatte sich schon van Eyck bemüht, zu dessen Arbeiten Lucas van Meere lobpreisend feststellt: "Sie sind Spiegel, wirklich Spiegel, und nicht Malereien." (585.) Lionardo nennt sogar den Spiegel selbst den Lehrmeister des Malers, warnt aber gleichzeitig auch vor der Genauigkeit des Spiegelbildes: "Der Maler, der mit Übung und Augenmaß, aber ohne Verstand malt, ist wie der Spiegel, der alle Dinge gegenüber wiedergibt, ohne sie zu kennen." (586.)

Auf das Porträt bezogen bedeutet Lionardos Warnung: ohne tieferes Interesse des Künstlers an dem Menschen, den er malt, mag er zwar eine vollkommene bildliche Ähnlichkeit mit dem Modell nahezu erreichen, aber ein echtes Bildnis wird er nicht schaffen, da er sich um das spezielle Geistige und Seelische, als das Besondere des Menschen, nicht gemüht hat. Das Bildnis ist weder eine Photographie noch eine Karrikatur; Reinhard Piper stellt es in die Mitte zwischen beiden, obwohl an alle drei die gleiche Forderung nach Ähnlichkeit gestellt wird. (587.) Das Photo ist das "Produkt einer extremen, schier unmenschlichen Objektivität, die Karrikatur Produkt einer

extremen Subjektivität", das Porträt hingegen die "vollkommene Verschmelzung von Objektivem und Subjektivem". (588.) Damit ist die "Deutung eines Menschen durch einen Menschen" (589.) als eine dem Porträt immanente Eigenschaft ausgesagt.

Für die Ähnlichkeit bleibt dabei die große Spannweite von der exakten Phototreue bis hin zur knappen Darstellung der Charakteristika des Porträtierten. Immer muß der Künstler Stellung nehmen und seine Beziehung zum Abgebildeten aussagen.

Die graduellen Unterschiede der äußeren Ähnlichkeit kann eigentlich nur der Zeitgenosse feststellen. Aber sie scheinen selbst der nach exakter Genauigkeit strebenden Renaissance nicht der Maßstab für das Bildnis des Menschen gewesen zu sein. Ein Vergleich zweier Bilder großer zeitgenössischer Meister - der Dürerstich und das Gemälde des Hans Holbein - von dem Humanisten Erasmus von Rotterdam mag die Bestätigung sein.

Es ging dem Renaissancekünstler vielmehr darum, das Individuelle, das Einzigartige des Menschen herauszufinden und ihn als Persönlichkeit darzustellen. Heribert Hutter spricht von einer "psychologisierenden Darstellung" des Menschen im 16. Jh. (590.) Die vielen Bemühungen um das eigene Abbild - das Selbstbildnis - beweisen die andauernde Suche nach dem "Innenporträt", wohl am stärksten von Dürer in seinem En-face-Porträt zum Ausdruck gebracht. (591.) Die Renaissance-Malerei findet aber auch die stärker raumbildenden Erweiterungen der halbfigürlichen Kniestücke.

Es sind nicht nur die großen und bekannten Porträtgemälde, sondern auch die vielen erhaltenen Kupferstiche und weniger anspruchsvollen Bilder, aus denen die Suche des Renaissancemenschen nach sich selbst - nach seiner Persönlichkeit - abzulesen ist.

7.5 Objekte des Barock

7.5.1 Die Stabilisierung des Absolutismus nach dem 3o-jährigen Krieg

Nicht im Nordwesten, wie nach der politischen Situation zu erwarten gewesen wäre, sondern im Südosten des Reiches, im fernen Böhmen, war 1618 der Krieg ausgebrochen. Anfänglich als ein verspäteter Nachklang der konfessionellen Kämpfe des 16. Jhs. begonnen - der religiöse Eifer war eigentlich schon verraucht und die reformatorische Bewegung hatte ihren Höhepunkt längst überschritten -, wurde der Krieg zu einer trüben Mischung von Glaubenseifer und machtpolitischem Ehrgeiz der Fürstenhäuser und Stände und war am Ende ein reiner Machtkampf der großen Nationalstaaten Europas. In ständigem Wechsel der Kriegsschauplätze zieht sich der Plünderung, Verwüstung und Tod über ganz Deutschland breitende Kampf dreißig Jahre lang hin.

Für Deutschland als Ganzes hatte der 3o-jährige Krieg als entscheidendes politisches "Ergebnis" den Sieg der fürstlichen Libertät über die Zentralgewalt des Kaisers und damit faktisch die Auflösung des Reiches in einen Staatenbund erbracht. "Der Zustand, der im Dreißigjährigen Krieg begonnen hatte", schreibt Haller zur politischen Situation um 17oo, "daß Deutschland das Schachbrett war, auf dem die Großmächte ihre Partien spielten, war verewigt." (592.)

In der politischen Praxis hatte Machiavellis Theorie, nach der das Ziel allen politischen Handelns die Erhaltung und Machtvergrößerung des Staates zu sein hatte, wobei die persönlichen Interessen des Fürsten mit denen des Staates zu identifizieren seien, die Grundlagen für den Absolutismus geschaffen. Frei von den Bindungen an Gesetze konnten die Mächtigen absolute Politik machen, die bald so aussah, daß sie ausschließlich ihre Interessen mit denen des Staates identifizierten und nicht umgekehrt.

Die geradezu modern anmutenden Ideen des Holländers Hugo de Groot, oder Grotius (1583 - 1645), der für den Menschen als Geschöpf Gottes ein Naturrecht auf Eigentum und auf Leben, als primäres Eigentum, fordert und der den Staat - damit zugleich den Fürsten - nicht als Urheber, sondern Garanten des Rechtes sieht, paßten keineswegs in Konzept und Praxis absoluter Politik und verhallten ungehört. Schärfer noch hatten die "Monarchomachen" - Jesuiten waren wahrscheinlich ihre Autoren - die Unterordnung des Herrschers, der für sie Beauftragter des Volkes war, unter die Gesetze, die sich das Volk kraft des Naturrechtes selbst gibt, gefordert.

Derartige Gedanken konnten aber keinen Erfolg haben gegenüber den Vorstellungen des Thomas Hobbes (1588 - 1679). Er bringt die absolutistische Staatstheorie mit seinen Werken "De cive" und "Levithan" vollends auf ihren Höhepunkt. Nach ihm werden die Menschen, deren Naturzustand der Kampf aller gegen alle sei, zur eigenen Selbsterhaltung gezwungen, ihre Naturrechte unwiderruflich dem Staat zu übertragen. Die absolute Staatsmacht über alle Untertanen werde am vollkommensten in einer Person, dem König, repräsentiert. Damit gibt er nicht nur den Stuarts eine Rechtfertigung für ihre absolutistische Restaurationspolitik, sondern liefert auch für Ludwig des XIV. Kanzelredner Jacques Bossnet die geistigen Grundlagen für die Betonung des fürstlichen Gottesgnadentums. Der Prediger bringt den Absolutismus auf die kurze Formel: Un roi, une foi, une loi (ein König, ein Glaube, ein Gesetz) und sagt damit aus, als Stellvertreter Gottes schuldet der König weder der Kirche noch dem Volk Rechenschaft.

Als am Ende des 3o-jährigen Krieges in Westfalen Frieden in diesem endlosen Ringen geschlossen wird, ist Deutschland beinahe zu einem Binnenland geworden, aufgeteilt in mehr als 3oo lose miteinander verbundene größere und kleinere Staaten.

7.5.2 Der Fassadenaufbau barocker Bauten

Erstmalig wird in der Zeit von 17oo - 178o der künstlerische Ausdruck wieder wie zur Blütezeit der Gotik - wenngleich nicht so mächtig - von allen Schichten des Volkes getragen. Zwar ist es der absolute Fürst, der weltliche und der geistliche, der die epochal bestimmenden Bauwerke des Barock errichten läßt, aber auch Bürger und Bauern anerkennen die gleichen künstlerischen Leitbilder und bauen ihre Kirchen und Kapellen, ihre Rathäuser und Geschäftshäuser, ihre Wohnhäuser und Miethäuser nach den architektonischen Grundvorstellungen der Zeit.

Während nun in manchen Landschaften Deutschlands die Baukunst des Barock an einer Vielzahl berühmter - oft bis in Einzelheiten besprochener und gedeuteter - Dome, Wallfahrtskirchen und Schlösser studiert werden kann, stehen in vielen Gebieten nur einzelne wenige und zudem oft nur kleine barocke Gebäude: die Dorfkirche, die Kapelle eines Damenstiftes, der Sitz eines Landadeligen, die Klosterschule oder die Apotheke am Marktplatz. Aber auch die Fassaden dieser einfachen Bauten vermitteln schon ein erstes Wissen von einzelnen Architekturelementen und Bauornamenten des Barock und bereiten vor auf die Begegnung mit den Meisterwerken dieses Baustils.

Die Außengestaltung der barocken Kirche konzentriert ihren gesamten architektonischen Reichtum auf die Eingangsfassade, die im allgemeinen schildartig vor den eigentlichen Kirchenraum gestellt ist. Das Urvorbild ist Il Gesù, mit deren dynamischen Raumaufbau Vignola 1568 (Baubeginn) das Grundmotiv der kirchlichen Architektur für die nächsten 2oo Jahre aufstellt und mit deren Fassadenaufbau Giacomo della Porta 1584 ein Schema für viele Nachfolgebauten gibt.

Gewichtig für die Barockfassade ist stets der Mittelteil, auf den sich stufenweise kleine Seitenteile flankierend und Plastizität schaffend zuordnen. Die vertikale Gliederung übernehmen stärker als in der Renaissance Säulen und Pilaster mit Basen und Kapitellen, einzeln und in enger Doppelstellung. Horizontal markieren weit auskragende Gesimsbalken eine Einteilung in mehrere Geschosse. Aufgesetzte Ballustraden verstärken optisch das lagernde Prinzip dieser Bänder. Von den Ecksäulen aus bogt sich die Wand in gegenläufigen Schwüngen und verräumlicht so die Flächen. Die Verkröpfung der stark profilierten, von Zahnleisten unterstützten, ausladenden Gesimse über den Kompositkapitellen erhöht die plastische Wirkung. In den hohen Sockeln zwischen den halbrunden, mehrstufig flach steigenden Treppen unterstreichen vertiefte Querfugen zwischen den Quaderreihen die Schwere der Lagerung. Es ist ein "sinnvolles Formenspiel", so formuliert Ernst Straßner, "aus den Gegebenheiten des Aufbaus, aus Tragen und Lasten, aus Schichten und Aufwachsen entwickelt". (593.) Die nach vorn ausbuchtende oder vorgewinkelte Mittelpartie mit dem Eingangsportal akzentuiert in der Symmetrieachse die Plastizität der Gesamtfassade und schafft zugleich Möglichkeiten zur Anordnung besonderer Segmentgiebel, wellenförmiger Bekrönungen oder einer Statuennische, die eines der Triumphmotive der italienischen Architektur des Barock ist und auch in Deutschland so beliebt wird, daß sie kaum über einem Kirchenportal fehlt.

Pawlik nennt bei einem Vergleich des Fensters in der Renaissance-Architektur das Barockfenster ein "nicht mehr reines Individuum. Es stößt an. Die Bedachung trägt vielleicht eine Büste, diese schneidet ein Gesims, welches quer über die ganze Fassade läuft und noch andere Gliederungsmotive bindet". (594.) Oftmals wird das Profil der geschwungenen Fensterbedachung aus der Mittelachse heraus hochgezogen und zu einem freigeformten plastischen Ornament ausgebildet.

Schon eine Barockfassade macht offenbar, wie sehr der Baumeister nicht zuerst architektonisch dachte, sondern plastisch-architektonische Einheiten

schaffen wollte. Das Bauprinzip der Teilung und Gliederung "interpretiert die Baumasse ihrer Struktur nach: ihre Plastizität gewinnt an Kraft und Mächtigkeit, sie wird nun erst recht ein organisch lebendiger Körper, ein Organismus". (595.) Aber die vielteilige Gegliedertheit der Fassade muß als ein Ganzes verstanden werden, und erst dieses Ganze aus architektonischen und plastischen Elementen gibt den Details - Säulen und Pilaster, Gesimse und Giebel, Fenster und Nischen, Figuren und Ornamente - ihren Sinn.

Die Grundhaltung der Barockarchitektur ist dynamisch und somit verwandt mit der Gotik, aber anders als diese nicht einseitig vertikal orientiert. Barocke Dynamik ist schwellende Bewegung aller Dimensionen. Barock - als künstlerischer Ausdruck - ist weder Protest noch Überwindung der vorhergehenden Zeit der Renaissance, der es mit allen seinen Körperformen verbunden bleibt. Das Wort Barock - von Historikern des 19. Jhs. eingeführt als Bezeichnung der künstlerischen Gestaltungen von 1600 - 1780 - ist abgeleitet von dem spanischen Wort "barucca", das im Juwelenhandel eine schiefrunde Perle bezeichnet. Für Dogmatiker künstlerischer Regeln der Renaissance und des Klassizismus wird es zum abwertenden Ausdruck für alle Kunst, die sich mit den Regeln der Klassik nicht messen läßt. "Für die Architekten selbst aber blieb mit dem Wort Barock immer die Vorstellung quellender Naturkraft verbunden." (596.)

7.5.3 Der Fürst als Bauherr

Mehr als drei Jahrzehnte sollte es dauern, bis Zerstörung und Verarmung als Nachfolgeerscheinungen des 30-jährigen Krieges leidlich verwunden waren und bis sich die neuen politischen Ordnungen konsolidieren konnten. Erst in den achtziger Jahren kann das baukünstlerische Schaffen in Deutschland über die Frühformen des Barock hinausgelangen und das internationale Niveau der hochbarocken Architektur erreichen.

Die politisch-historische Entstehung des monarchischen Absolutismus im 17. Jh. und seine Entwicklung im 18. Jh. beeinflussen formal und organisatorisch das allgemeine Architekturgeschehen in Stadt und Land. Analog zur uneingeschränkten Macht des Landesherrn über seine Untertanen bestimmt das fürstliche Schloß durch seine Lage, seine Größe und seine künstlerische Gestaltung die städtebauliche Planung - einschließlich der Standorte für die Kirchen - aber auch die Landschaftsgestaltung. Der Schloßbau selbst, auch der kleinste Herrensitz, soll den absoluten Herrschaftsanspruch seines Erbauers dokumentieren und wird zur allgemeinen Repräsentation der neuen Macht. "Die Paläste des Barock entfalten mit ihren Proportionen und ihren Formen eine Großartigkeit und Würde, neben denen Paläste der Renaissance wie bescheidene Bürgerhäuser wirken." (597.) Das reichbesetzte Bild des deutschen Barock entspricht der kleinteilten buntscheckigen Landkarte Deutschlands und der Vielzahl weltlicher und geistlicher Fürstentümer.

Kann man die bauliche Aktivität der Bürger im Mittelalter noch als Baufreude bezeichnen, so wird man sagen müssen, daß der fürstliche Bauherr des Barock - der weltliche wie der geistliche - von einer regelrechten Bauleidenschaft ergriffen ist. Diesen Bauherren treten mit nicht minder großen Bauaufträgen die weltaufgeschlossenen Äbte der Klöster an die Seite, besonders der Benediktiner und Jesuiten, "bei denen ein beinahe fürstlich vornehmer Lebensstil sich herausgebildet hatte". (598.)

Das Bauen wird in Deutschland zu einer Art fürstlicher Standespflicht, die bis auf den kleinen Landadel übergreift. Nicht selten übersteigen die Objekte die finanziellen Realitäten der Bauherren. Kurt Gerstenberg zeigt als zeittypisch auf, daß viele Bauprojekte - sowohl Schlösser und Stadtanlagen als auch Klöster - nie über das Stadium der Planung, über den "Riß", hinausgekommen sind, da sie von vornherein in ihrem Umfang nicht nur utopisch,

sondern auch irreal waren. Nicht wenige Baumaßnahmen blieben halbvollendet liegen. (599.) Dennoch bringen viele der baufreudigen Fürsten für ihre Unternehmungen mehr mit als teilnehmenden Dilletantismus, sie erarbeiten sich vielmehr einen gründlichen Sachverstand, "so daß mancher hochgestellte Bauherr auch aktiv, mit präzisen Wünschen, Ideenskizzen oder Korrekturen in die Entwurfsarbeit seines Architekten einzugreifen vermochte". (600.)

Die anspruchsvollen fürstlichen Bauherren berufen zunächst vielfach ausländische Architekten zur Erledigung ihrer Vorhaben. Daneben bildet sich aber bald schon eine Gruppe einheimischer Baumeisterpersönlichkeiten als Planverfasser und Bauleiter der fürstlichen Unternehmungen heraus. Durchweg stammen diese Männer aus traditionellen Baumeisterfamilien, sind klassisch geschulte Bauleute oder betätigen sich zunächst als Bildhauer. 1714 und 1725 läßt der Prinz Eugen das Obere und Untere Belvedere von Johann Lukas Hildebrandt entwerfen, der in Oberitalien als Militäringenieur unter dem Prinzen gedient hatte. (601.) Etwa um 1730 zeichnen sich die führenden Vertreter der nächsten Baumeistergeneration ab; besonders genannt seien Maximilian von Welsch (1671 - 1745), Balthasar Neumann (1687 - 1753), Johann Konrad Schlaun (1695 - 1773). Ihre Arbeiten gehören der letzten Phase des Barock an und weisen schon auf das beginnende deutsche Rokoko hin. Es fällt auf, daß diese, alle im letzten Drittel des 17. Jhs. geborenen, Baumeister über die militärische Laufbahn als Artillerist zur Ingenieur- und Architekturtätigkeit kommen und auch später noch höhere militärische Ränge erreichen; so erhält von Welsch das Generalspatent. Die heute geläufige Trennung von Ingenieur und Architekt war im Barock ohnehin noch nicht vollzogen, und es sind gerade in dieser Zeit die Probleme der Ingenieurkunst, die dauernd zu neuen und besonderen architektonischen Leistungen herausfordern. Für die Lösung "fortifikatorischer Aufgaben", so erläutert Wackernagel, "waren ja militärische und architektonische Kenntnisse gleichermaßen notwendig". (602.)

Diese Männer mit der Doppelfunktion des Offiziers und des Architekten arbeiteten sozusagen von Anfang an im Dienste eines Landesherren, der sie im eigentlichen Sinne auch ausbilden ließ und sogar - offenbar dann, wenn er die notwendige Begabung bei seinem"Schüler" entdeckt zu haben glaubte - zu Studienfahrten nach Italien oder Frankreich schickte, bzw. abkommandierte, was für Schlaun erwiesen ist. (603.) Für die Ausführung der landesherrlichen Bauaufgaben stand dem planverfassenden Architekten ein Stab von Dekorateuren, Stukkatoren, Bildhauern, Holzschnitzern und Malern zur Verfügung, wie vorher zu keiner Zeit. Daß ein solcher erfolgreicher Baumeister, möglichst mit seinem gesamten Team, nicht nur von seinem Landesherrn, sondern auch von anderen vermögenden Adeligen und von kirchlichen Würdenträgern Aufträge erhielt, ist selbstverständlich.

7.5.4 Das Ornament im Raumgebilde des Barock

Ähnlich wie in der Gotik bildet im Barock der Innenraum den Schwerpunkt der Baukunst. Anders jedoch als im gotischen Raum sind die Elemente der Architektur, Plastik und Malerei nicht mehr nur in ein additives Verhältnis gebracht, sondern bilden mit verbindenden Stukkaturen und gelenkt einflutendem Licht ein Gesamtkunstwerk. Dieses Ineinanderfließen der Materialien und Techniken läßt den Betrachter vielfach zweifeln, "ob der Raum die begrenzende Plastik der Pfeiler und Wände modelliert oder ob die senkrechten Teile mit ihrer Modellierung Gewölbe und Räume erschaffen". (604.) Aufstrebende und abgleitende Form- und Liniengefüge schaffen den Eindruck immer anderer, neuer Gebilde.

Eigentliches Ziel dieser malerischen Synthese ist der unbegrenzte Raum. Im Kirchenraum ist es das illusionistische Mittel der Malerei, die mit Licht und Himmel den Raumabschluß unfaßlich macht und im profanen Raum

sind die begrenzenden Wände oftmals durch sich gegenüber stehende Spiegel aufgelöst. Harmonisch fein aufeinander abgestimmt und einander zugeordnet komplettieren Innendekoration und Mobiliar das dynamische Ganze. Für das Gesamtbild des barocken Raumes ist es unwesentlich, ob die Einzeleffekte "materialgerecht und werkgetreu" sind, ob das Gold echtes Metall oder die Säulen aus Marmor sind, oder ob das Pigment die Illusion schafft. Wichtiger ist vielmehr, daß die einzelnen Teile Gold oder Marmor darstellen; schließlich wird ja auch vom Stillebenmaler nicht verlangt, daß die Blumen auf seinem Bild echt sind.

Integrativer Bestandteil der Elemente im architektonisch-plastisch-malerischen Raumgebilde des Barock ist das Ornament mit dem für die Epoche charakteristischen Detail der Voluten, die sich aus winklig oder kurvig geschwungenen Bändern vor die Gesamtebene ausrollen. Reichlich eingestreute Blätter sind mehr naturalistisch als stilisiert gearbeitet. Zwischen Volutenbänder und Pflanzengebilde schieben sich als Verbindungsglieder vielfach Kugeln und Ringe ein. Bei dem in der Symmetrie bleibenden Ornament wird der Kreis gern von der Ellipse abgelöst. Palmetten werden muschelartig zusammengefaßt. Beliebte Zutaten sind Trophäen und Fruchtgirlanden. Seit der Renaissance ist die Muschel ein gern verwendetes Dekorationselement, das im Barock sowohl an der Fassade als auch im Raum eingesetzt wird, aber auch häufig Brunnenanlagen ziert. In der italienischen Groteske tritt sie als vertikale Schale auf. "In Frankreich scheint sie durch die Schule von Fontainbleau zu größerer Bedeutung gelangt zu sein, wenn sie nicht durch diese überhaupt erst in Frankreich "eingeschleppt" wurde." (605.) Für lange Zeit ist die Muschel das Dekorationsmotiv, das in reichhaltigen Varianten vorkommt. Sie schafft durch ihre zusammenlaufende Linienführung sowohl die Konzentration auf einen Punkt als auch die Ausstrahlung von einem Punkt in alle Richtungen. Vertikal wird sie gern als Hintergrundmotiv für Skulpturen angeordnet. Bei Brunnen wird die Muschel vielfach als Wasserschale zum konkreten gegenständlichen Motiv.

Das Kartuschenwerk (franz. cartouche) ist eine Erfindung der Renaissance, in der es meist streng symmetrisch angeordnet wird, während es im Barock malerisch, pompös und aufwendig wird und kaum mehr in einem Verhältnis zu dem Eingerahmten steht, vielmehr selbst als Rahmen beherrschende Kunstform wird. "Der Schild und das Schild sind hier identisch." (606.)

Das Barock hat für sein Ornament vielfach die aus der Renaissance bekannten Formen weiterentwickelt und umgewandelt. Eine eigene Barockerfindung des frühen 17. Jhs. ist das Knorpelornament: eine Verbindung von halborganischen und organischen Elementen zu teigigen, knorpelähnlichen Formen in symmetrischer Anordnung oftmals einer Gesichtsmaske entwachsend.

Zu den Standardornamenten des Barock gehören die Engelsköpfe, die als Ornamente besonders im Bereich der Bauplastik, an Altären oder Möbeln auftreten, während sich die Putti, von denen sie sich herleiten, allenthalben in der barocken Malerei tummeln. Geometrie und Symmetrie als die Grundkategorien des Ornaments schließen alles Individuelle als Idee für das Ornament aus. Die Putti in der Malerei sind recht menschliche Engelskinder. Als Motiv der Zierkunst verflüchtigt sich aber das Menschliche zum Außermenschlichen, das Individuelle zum Kollektiven. Der Kopf des Menschenkindes wird immer originell bleiben müssen, das Ornament aber verlangt das Typische. Dem sinnenfrohen Barock ist es gelungen, die geliebte Gestalt des Putto, der ja eigentlich Engel und kein Mensch ist, auch noch in den Ornamentkanon hereinzuholen, ohne die Regeln des Ornaments zu verletzen. Kohlbrügge glaubt, daß die barocken Engelsköpfe im profanen Bereich noch apotropäische Bedeutung gehabt hätten. "Wie nun die Römer in jüngerer Zeit (Augustus) die Girlande nicht mehr durch Stier- und Widderköpfe stützen ließen, sondern durch Genien, Eroten, Niken, Satyrn, so sehen wir jetzt über den Toren der

Schlösser statt der abwehrenden Schreckgesichter des Mittelalters "Engelsköpfe" erscheinen, die den gleichen Zweck hatten." (607.) Die Engelsköpfe dürften aber im Gesamtbereich der Kirchenkunst des Barock mit Sicherheit keine apotropäische Bedeutung mehr gehabt haben, sondern nur eine Ausdrucksform im Gesamt der Fülle dekorativen Gestaltens gewesen sein.

7.5.5 Barockkunst und Gegenreformation

Mit dem Ziel, die christliche Welt neu dem Papsttum zu unterstellen und zwar als konsequente Subordination aller Teile unter eine Herrschaft, war 1545 das Tridentinische Konzil zusammengetreten. Der gleichen antireformatorischen Haltung verdankt der soldatisch konzipierte und höfisch orientierte Jesuitenorden die päpstliche Bestätigung von 1540.

Obwohl die Jesuiten keine spezifischen Bauformen und Raumformeln entwickeln, wie es die Zisterzienser getan hatten, findet in der römischen Kirche Il Gesú die gegenreformatorische kirchliche Ordnungsvorstellung ihren baukünstlerischen Ausdruck. Die zu dunklen Kapellen reduzierten Seitenschiffe werden "dem Hauptschiff, dieses Hauptschiff aber mit samt seinen knappen Querschiffflügeln und seiner Apsis wieder der höchsten Macht, dem lichten Kuppelraum, subordiniert". (608.) Gegenreformatorische Frömmigkeit möchte einerseits mit lautem "Sursum corda" innerlich ganz dem Himmel gehören, möchte jedoch äußerlich ganz die Welt behalten, die ihr durch die Renaissance und den Humanismus gerade erst vertraut geworden ist. Nur in einer innigen Verbindung von Göttlichem und Schönem, in der Einheit von Jenseits und Diesseits kann sich diese Glaubensvorstellung offenbaren. Die barocken Künste bekommen von daher ihre programmatische Aufgabe, die Masse der von Reformation und Gegenreformation in ihrer Gläubigkeit erschütterten Menschen bei ihrem Suchen nach Gott zu unterstützen.

Während die reformierte Kirche es ablehnt, die Künste in den kultischen Dienst aufzunehmen, wird die katholische Kirche, wie der Absolutismus, mit dem sie vielfach ideell, materiell und personell verpflochten ist, zum konzipierenden Kunstträger, aber auch zum Besteller und rezipierenden Beschauer der barocken Kunstproduktion.

In Südeuropa geht die Gegenreformation hauptsächlich von Italien und später von Bayern aus, und es ist nicht verwunderlich, daß hier der barocke Kirchenbau "seine schönsten, typischsten und reifsten Leistungen" erreicht. (609.) In Nordeuropa bildet sich die flandrische Universitätsstadt Löwen zum geistigen Zentrum der Gegenreformation aus. 1426 war die Universität gegründet worden und mit ihren vier Fakultäten, vielen Collegien und 3000 - 5000 Studenten schnell der geistige Mittelpunkt des Gebietes, das zum Treffpunkt des Welthandels, aber auch zu einem Brennpunkt der Weltpolitik geworden war. (610.)

Während der Gegenreformation wird die Universität Löwen für viele junge Männer ein akademischer Anziehungspunkt; denn 1569 schickt die Gesellschaft Jesu den 27-jährigen Gelehrten Robert Bellarmin nach Löwen, wo er 1570 Professor für Kontroverstheologie wird. Sechs Jahre hält Bellarmin hier unter großem Zulauf von Studenten aus allen Ländern seine geschliffenen Vorlesungen. Papst Gregor VIII. ruft den damals schon zu einer europäischen Berühmtheit gewordenen Professor nach Rom, wo er zwölf Jahre am Deutschen und Englischen Colleg doziert. (611.)

Ebenfalls im Jahre 1570 stellt der Löwener Professor Jan van Vermeulen (Molanus) in seiner Arbeit "De picturis et imaginibus sacris" die neuen Vorstellungen und Regeln für die religiöse Bildgestaltung im Sinne der Tridentiner Dekrete dar. Es geht um die völlige Loslösung vom mittelalterlichen Mystizismus, der für seine Thematik vielfach die Legende über die Schrift gestellt hatte und damit dem Wunsch der Menschen nach Poesie ent-

sprochen hatte. Alleinige Vorlage für die neue Bildkunst sollen nur noch die Texte des Alten und Neuen Testamentes sein. (612.) Allerdings bleibt diese Forderung auf Dauer rein akademisch; denn gerade auf den Altarblättern des Barock gelangen ungezählte Szenen aus dem Leben der Heiligen zu vielfältiger Darstellung. Ebenso bleiben die Motive der in der Mystik entwickelten Andachtsbilder lebendig.

Wenngleich im Verlauf des 17. Jhs. die gegenreformatorischen Ideen versiegen, so wird dennoch die Kunst des Barock zum Ausdrucksmittel für das nun erst in die Gesamtkultur integrierte - und bis weit in das 18. Jh. hinein aktive - gegenreformatorische Phänomen.

7.5.6 Barockfiguren als Akteure im theatrum sanctum

Fritz Baumgart beginnt in seinem Buch "Geschichte der abendländischen Plastik" das Kapitel "Spätbarock" mit dem Satz: "Wenn in protestantischen Ländern die Plastik nur gelegentlich, wie im Werk Schlüters, zu höchsten Leistungen aufstieg, im allgemeinen aber von untergeordneter Bedeutung blieb, so entfaltet sie sich in den katholischen Teilen Deutschlands seit dem Ende des 17. Jhs. dagegen mit einem Reichtum, der nur mit dem Schaffen der Zeit um 1500 verglichen werden kann."(613.) Diese Feststellung gilt besonders für die Zeit von 1700 - 1750, und Baumgart belegt sie hauptsächlich durch Werke der großen süddeutschen Bildhauer. Sie kann aber sicherlich ebensogut durch Arbeiten aus dem Rheinland und Westfalen bewiesen werden. Neben den großen bekannten Künstlern hat eine Zahl unbekannter Bildhauer gearbeitet, deren Werke gleichfalls, wenn auch nicht so brillant, die Formensprache des Barock ausdrücken. Vielerorts gibt es in Kirchen und Museen noch eine stattliche Anzahl solcher Bildhauerarbeiten. Oft stammen sie von Altären, die heute nicht mehr vorhanden sind, weil sie der Geschmack des 19. Jhs. nicht dulden konnte.

Wenn in Deutschland die Kirchen erst im 18. Jh. mit barocken Altären geschmückt wurden, so hat die sehr späte künstlerische Auswirkung der Gegenreformation gewiß zunächst ökonomische Ursachen, die ihrerseits wiederum Kontakte mit den Kulturströmungen der Zeit oder gar die Teilnahme an ihnen weitgehend verhinderten. In der Kunstproduktion selbst ist eine weitere Ursache für die Verspätung zu suchen. Wenngleich einzelne wenige Künstlerpersönlichkeiten für die Ideen des Kulturphänomens Gegenreformation adäquate Bildungen gefunden hatten und dafür auch einen Kreis von sachverständigen Auftraggebern gewinnen konnten, so richtete sich die breitere Künstlerschaft erst zögernd darauf ein, die neuen Ideen mit ihren Mitteln zu bewältigen und so die Gesamtkultur zu beeinflussen.

Obwohl die Figuren vieler Altäre nicht mehr im Zusammenhang der ursprünglichen Komposition stehen, so können sie dennoch Ausdruck und Bewegung barocker Plastik anschaulich machen. Wenn man über die Form hinaus die Ikonographie mit in die Betrachtung einbezieht, wird es klar, was die Kritiker des Barock so verwirrt hat. Das Wort Engel bezeichnet im Barock nicht mehr das reine Geisteswesen wie in der Gotik, sondern menschennahe Geschöpfe, oftmals gesunde Kinder, meistens völlig nackt. Weil Barock alles Leben umgreift, läßt es auch Humor zu; und weil das Heilige lustig sein und sich keck vertragen darf, schneiden Engelskinder manchmal sogar kindliche Grimassen. Aus dem knieenden Engelwesen der Gotik ist ein schöner Jüngling geworden, der um seinen schlanken, aber doch kräftig gebildeten nackten Körper raffiniert eine Toga drapiert hat, und der verschmitzt vom barocken Altar hinunter lächelt. Vorbild für derartige Darstellungen war für mehrere Bildhauergenerationen Berninis Engel der Hl. Theresia. Es ist falsch, an der religiösen Gesinnung dieser Kunstauffassung zu zweifeln und sie im Zusammenhang mit der allgemeinen Dekadenz der Zeit sehen zu wollen oder gar

der galanten Kunst zuzuordnen. Ebenso wie bezeugt ist, daß Bernini ein frommer Mann war, steht es außer Zweifel, daß die Menschen, die diese Kunst bestellten und bezahlten, zutiefst gläubig waren. Künstler und Auftraggeber wollten sicherlich dem Ruhme Gottes dienen.

"Theatralisch" ist das gern benutzte Adjektiv für Barockplastik. Es ist gemeint im Sinne von gespielt, gekünstelt, vorgetäuscht und falsch. Der Begriff Theater dagegen läßt durchaus zum richtigen Verständnis der figuralen Sakralkunst des 18. Jhs. vordringen. Denn das Theater war für diese Zeit "eine Lebensmacht ersten Ranges, es hatte den Charakter der Wirklichkeit. In ihm wurde konzentriert verwirklicht, was auch das ganze tägliche Leben der Gesellschaft in Kleidung, Auftreten, Formen des Benehmens und Agierens durchzog". (614.) Die Menschen aller Stände im 18. Jh. waren von einer unerhörten Schaufreudigkeit erfüllt, und sie erlebten die unmittelbar sinnlich erfaßten Darstellungen zugleich sinnbildhaft auf sich selbst bezogen. Von daher ist vieles zu verstehen, was in der kirchlichen Kunst des Barock als so wenig religiös erscheint. Es muß als"theatrum sanctum" gesehen werden. Für die Menschen des Barock, als einer Zeit, die den Kontrast bejaht und Extreme wie Ratio und Verzückung, Daseinsfreude und Weltflucht, Genuß und Askese zu vereinigen weiß, muß die Spannung von Verdammnis und Erlösung, wie sie besonders in den gewaltigen Predigten der Zeit aufgezeigt wird, auch in der Kunst ihren dramatischen Ausdruck finden. Im katholischen Kirchenjahr ist für jeden Tag der feste Bezugspunkt gegeben, sozusagen ein "Spielplan", der zugleich "Regieanweisungen" enthält, für die Darstellung der Heilsgeschichte und der Heiligenleben aufgestellt. Heilsgeschichte wird allerdings nicht als Schilderung historischer Ereignisse aufgefaßt, sondern als unmittelbares Geschehen erlebt, nicht als illustrative Darlegung, sondern als personale Teilhabe, wie es auch dem Drama wesensgemäß ist. Der Erlösungstod Jesu geschieht in jedem Augenblick und die zeitliche und räumliche Trennung von den Heiligen ist aufgehoben. Diese Gleichzeitigkeit konnte am besten hergestellt werden, wenn die Akteure des "theatrum sanctum" genau in dem Moment dargestellt wurden, in dem ihr psychisches Erleben größten physischen Ausdruck erreicht. So wird beispielsweise bei der Michaelsdarstellung die Gefährlichkeit des Drachen durch die körpernahe Bedrohung des Heiligen deutlich; zugleich wird dadurch aber der Mut und die Kampfesfreude des Erzengels dämonstriert. Aber der Engel kämpft nicht allein gegen das Böse, sondern der Betrachter ist als Zeuge zugleich Mit-Kämpfer in dem Ringen auf Leben und Tod.

Die innere Erregung zwingt die Heiligen zu lebhaften Gesten. Mit leidenschaftlicher Hingabe tragen sie ihren Glauben vor. Der Freiheit ihrer Gebärden entspricht die Üppigkeit ihrer Gewänder. Der oftmals festliche Schmuck soll die Gewißheit ihres Glaubens ausdrücken. Trotz der Gemeinsamkeit des Agierens, die den barocken Figuren eigen ist, sollte die unterschiedliche Ikonographie bei der Betrachtung nicht übergangen werden. Es kann in diesem Zusammenhang nicht die Vielzahl der im Barock gearbeiteten Heiligenfiguren dargestellt werden, sondern lediglich die Möglichkeit aufgezeigt werden, die religiöse Plastik des Barock aus der Sicht des "theatrum sanctum" anzugehen.

Alle barocken Figuren sind durchströmt von Bewegungen. Sie schaffen aus sich heraus durch ihre Bewegungen Raum. Helmut Duve legt dem Bewegungsprinzip in der figuralen Kunst zwei Möglichkeiten zugrunde: "... durch den Eindruck des Objektes, das durch seine Haltung bewegt erscheint, oder aus dem ihm innewohnenden Ausdruck, von dem das auffassende Subjekt, indem es ihn nacherlebt, innerlich sich bewegt fühlt." (615.) Beide Bewegungserscheinungen sind der barocken Figur eigen, wobei Bewegung in der Skulptur in beiden Fällen nicht real, sondern illusionär ist. Vornehmlich bei der Bewegung, die der Betrachter in die Figur hineininterpretiert, ist nicht mehr die Figur oder Gruppe insgesamt als einheitliche Bewegung oder Ruhe-

moment zwischen zwei Bewegungen dargestellt, wie in der Gotik, sondern Bewegung konzentriert sich auf einzelne, oft weiträumige Gesten und auf die Mimik. An die Stelle rhythmischer Bewegtheit der Komposition ist Dynamik getreten, die den Betrachter anzieht und die durch seine Interpretation weiter gesteigert wird. "Bewegtheit schlechthin, in ihrer eindrücklichen Veränderung oder ausdrücklichen Steigerung, wird an der Seinsform vorgetäuscht, "als ob" sie wirklich wäre." (616.)

7.5.7 Gegenüberstellung von Gemälden: religiöses Bild - Herrscherbild - bürgerliches Interieur - höfische Geselligkeit - Landschaft - Stilleben

Am Anfang der Barockmalerei steht immer noch das Gemälde mit religiöser Thematik beherrschend da. Als Fresko beansprucht es an Decken und Wänden der neuen Kirchen seinen Platz. Aber auch dort, wo keine neuen Kirchen entstehen, hält das barocke Bild als gemalte Altartafel seinen Einzug in den Kirchenraum.

Die Kunst der Gotik galt den Menschen des 17. Jhs. als überholt oder gar "primitiv". Nach dem großen Krieg und nach der Zeit der Bilderstürme werden in Europa bis zur Mitte des nächsten Jahrhunderts unzählige neue Altäre in den Kirchen aufgestellt - großartige Kunstwerke der großen Meister, aber auch (durchweg qualitätvolle) Arbeiten aus den Werkstätten der Provinz. Josef Braun spricht von einer "Überproduktion", die ihre Hauptursache "in dem Wiedererwachen, in dem großartigen Aufblühen und in der kräftigen Betätigung des religiösen Geistes und Lebens" als Frucht der tridentinischen Reformtätigkeit habe. (617.)

Das Mittelfeld der meisten dieser Altäre ist ein großes Gemälde, das sogenannte Altarblatt. Während viele Barockaltäre als Gesamtwerke nicht mehr erhalten sind, hängen ihre Altarblätter oft als Gemälde in Kirchen oder Museen.

Im 17. Jh. wird die Ikonographie stark von der Gegenreformation beeinflußt. Dabei entwickeln sich die hauptsächlichsten Szenen aus dem Alten und Neuen Testament zu figurenreichen und mit vielfältigen Effekten ausgestatteten Darstellungen. Gleichzeitig behält aber die Allegorie - das Bildgeschehen überlagernd - ihren in der Renaissance erworbenen Platz, jetzt als komplizierte symbolhafte Darstellung etwa der christlichen Tugenden, der Sakramente oder der Kirche selbst. Von der Bruderschaftsbewegung gehen Themen der christlichen Nächstenliebe oder der Heiligenverehrung aus, die zu Leitideen für Bildprogramme werden. Raymond Cogniat weist auf die an naturwissenschaftlich-technischen Fortschritten und an neuen philosophischen Ideen orientierte Weltanschauung der Barockzeit hin, die auch im religiösen Bereich manche Wandlung erbringt. "Man begnügt sich im 17. Jahrhundert nicht mehr mit der Offenbarungsreligion, sondern untersucht, interpretiert und beweist." (618.) Der Selbstwert des Menschen wird auch im religiösen Bild deutlich dargestellt, schon rein quantitativ dadurch, daß den Menschen ein großer Platz im Bildgeschehen eingeräumt wird. Wenngleich Christus und die Heiligen noch bisweilen Gloriolen tragen, unterscheiden sie sich weder durch ihre Größe noch durch andere menschliche Eigenarten von den übrigen Personen des Bildes, "sondern spielen lediglich die Hauptrolle in einem mit anderen Figuren bestrittenen Schauspiel". (619.) Heinrich Lützeler sieht in der "Subjektgebundenheit" auch des christlich religiösen Künstlers "das Eindringen außerchristlicher Elemente in die christliche Gottesvorstellung" in der Zeit des Barock. (620.)

Andererseits werden aber gerade die Themen der Andachtsbilder wieder aufgegriffen und neu gedeutet; doch wohl aus persönlicher religiöser Ergriffenheit werden Herz-Jesu-Bilder, die mater dolorosa und die Pietà geschaffen.

Ein neuer Marienbildtypus ist das Bild der Immakulata, das aussagt, Maria sei vom ersten Augenblick ihres Daseins, d.h. schon bei ihrer Empfängnis von der Erbsünde bewahrt worden. (621.) Andere Themenkreise sind die Visionen und Transfigurationen, die im 17. Jh. sehr beliebte Bildmotive werden. Die Darstellung stiller, mehr psychologisch verinnerlichender Szenen finden sich in Anlehnung an Rembrandtwerke mehr im protestantischen Bereich. Das große Bildprogramm vieler Altarblätter in den kath. Kirchen des 17. Jhs. ist die Apotheose, die Verklärung und Erhebung zu Gott, deren Mittelpunkt Christus, die Dreifaltigkeit, die Gottesmutter und die Heiligen ausmachen. (622.) Vorbild für viele Altarbilder dieses Themenkreises werden die monumentalen Werke Rubens` und seiner Werkstatt, deren Ausdrucksform über Flandern hinaus ein internationales Echo erfährt.

Der Wunsch, ein solches Werk zu besitzen, wird so allgemein, daß ein einzelner Maler eine solche Produktion gar nicht schaffen kann. Rubens` Werkstatt ist daher notwendig wie ein "Industrieunternehmen" mit Arbeitsteilung für zahlreiche Spezialisten aufgebaut - mit einem dazu passenden Preissystem. Rubens verlangte den höchsten Preis, "wenn er das Bild allein ausgeführt hatte; einen niedrigeren, wenn seine Mitarbeiter daran beteiligt waren; den niedrigsten, wenn er das Bild nur entworfen, die Ausführung aber, bis auf notwendige Korrekturen und Retuschen, seinen Schülern überlassen hatte". (623.) Seine zeitgenössischen Kunden wußten das und nahmen keinen Anstoß daran. Sie fanden diesen Werkstattstil durchaus nicht als Betrug; denn diese Werkstatt war im 17. Jh. das aktivste Zentrum der flämischen Malerei. Die Mitarbeiter gliederten sich in zwei Gruppen: seine regelrechten Schüler und unabhängige, schon mehr oder weniger arrivierte Maler, die für bestimmte Zeiten oder Aufgaben mit ihm zusammenarbeiten wollten. Auf den Altarbildern des ausgehenden Mittelalters hatten sich Adelige und Bürger als Stifter porträtieren lassen, anfänglich klein, seitlich von der Szene knieend, später in gleicher Körpergröße wie die Schutzheiligen. Immer aber war das persönliche - sicher oft eitle - Wohlgefallen an der eigenen Abbildung hinter einer Demut ausdrückenden Darstellung verborgen geblieben.

Das Porträt ist das künstlerische Bindeglied zwischen dem 16. und dem 17. Jh. Der Mensch des 17. Jhs. läßt sich porträtieren, weil es ihm Freude macht. Er will sich selbst dargestellt sehen. Das Bildnis wird Hauptaufgabe der offiziellen Kunst. Adelige, Würdenträger, Feldherrn und Herrscher - große und kleine - wollen in idealisierter Repräsentation mit den Zeichen ihrer Macht und Würde auf einem Gemälde festgehalten werden, das ihnen gleichsam ein Mittel ist, die veränderliche Situation zu fixieren. "Der Mensch kämpft gegen sein Schicksal und besiegt die Vergänglichkeit." (624.) Dabei kommt es darauf an, losgelöst von historischen Hintergründen, den Dargestellten als Sieger abzubilden, seinen prunkvollen Lebensstil vorzuzeigen oder aber seine geistige Überlegenheit herauszustellen. Eitelkeit ist nicht selten die Motivation.

Zahlreiche Porträtisten handhabten diese Kunst meisterlich, wie die vielen erhaltenen Bilder beweisen. Persönlich dem Fürstenhof oder hohen Adeligen verbunden, fertigten sie etliche Gemälde oder auch Silberstiftzeichnungen der selben Person in unterschiedlichsten Situationen und Posen an. Diese Arbeiten eigneten sich hervorragend als Geschenke für Freunde und Verwandte, ähnlich der heutigen Photographie. Damit gerät das herrschaftliche Porträt in die dialektische Spannung von offizieller Repräsentation und familiärer Vertrautheit. (625.) Denn so sehr das Bildnis auch die Würde des Amtes dokumentiert, bis zur Anonymität wird die Person des Dargestellten nie verherrlicht, vielmehr soll auch die würdigende Darstellung seiner Charaktereigenschaften ihn als begnadeten Träger seiner Macht bestätigen.

Holland ist das Ausgangsland des bürgerlichen Porträts; denn auch der Bürger läßt sich im 17. und 18. Jh. gern malen. Auch bei diesen Bildern will

der Dargestellte auf die Attribute seines Amtes oder Berufes als Schöffe, Schützenhauptmann, Kapitän, Tuchhändler, Arzt oder Gelehrter nicht verzichten.(626.) Aber mit dem Hofporträt will das bürgerliche Bildnis durchaus nicht rivalisieren. Trotz des offiziellen Charakters dieser Bilder, vornehmlich der Gruppenporträts von Gilden und Zünften (627.), weicht die Darstellung nie von der Realität ab; "... was an prunkvollem Äußeren fehlt, wird durch Menschlichkeit ersetzt." (628.)

Wichtiger als Repräsentation sind dem Bürgertum die Realitäten des Tages, zu denen auch das Leben in der "guten Stube" gehört, das im 17. Jh. zur thematischen Vorlage für die Gattung der bürgerlichen Interieurbilder wird, die wiederum von Holland ihren Ausgang nehmen.

In Holland steht in dieser Zeit das Haus im Mittelpunkt des Lebens. Lützeler sagt, das Haus wird "zum Inbegriff der bürgerlichen Lebensordnung: es atmet die Freude am Gespräch, das Glück darüber, daß Mann und Frau aneinander Gefallen haben und Kinder in behaglicher Umgebung aufwachsen". (629.) Die holländische Häuslichkeit wird sprichwörtlich, gewiß nicht ohne die Sauberkeit der holländischen Hausfrau. Halten die Maler des Südens das Leben fest, wo es sich ereignet, nämlich auf der Straße, interessieren sich die Maler des Nordens logischer Weise für das Geschehen im Hause. Von daher wird die große künstlerische Bedeutung des Interieurs verständlich. Sein Wesen liegt in der Verbindung des Menschen mit dem Raum. Den Maler interessiert dabei nicht primär die Innenarchitektur - die mehr oder weniger prächtige Ausstattung der Räume - sondern der Mensch in der ganz privaten und intimen Umgebung seiner Wohnung.

Zu solcher Darstellung bedarf es nicht mehr wie in der Gotik des Vorwandes der Verkündigungs- oder Geburtsszene aus der Bibel; denn das profane Leben wird nicht mehr in dem Maße wie im Mittelalter religiös bestimmt. Dem Interieur geht es nicht um die Wiedergabe menschlicher Leidenschaften, sondern um die Atmosphäre des bürgerlichen Lebens in seinen alltäglichen aber auch festtäglichen Situationen: das Gespräch der Frau mit ihrem Mann bei einem Glas Wein, die Beschäftigung der Mutter mit den Kindern, die junge Frau bei der Handarbeit, die musizierende und plaudernde Familie, der Blick in die Schneiderwerkstatt, die heitere, bisweilen ausgelassene Familienfeier, an der ganz selbstverständlich auch die Kinder teilnehmen. Das Leben in der bürgerlichen Wohnung spielt sich ohne Prunk und Luxus ab, ist aber durchaus dem Komfort bequemer Möbel, orientalischer Teppiche und formschönen Gerätes zugetan. Das Bewußtsein des erworbenen Wohlstandes leitet gern den Blick in die räumliche Tiefe mehrerer Zimmer, um das Leben des Hauses noch anschaulicher darstellen zu können.

Am Beginn des 17. Jhs. regiert in Frankreich Heinrich IV., der "gute König", der den Wohlstand aller Schichten förderte. Bekannter als er selbst ist sein Wahlspruch, jeder Franzose solle am Sonntag sein Huhn im Topf haben. 1610 wird Heinrich IV. ermordet; seine Nachfolger - beginnend mit Ludwig XIII. - legen ihr politisches Schwergewicht auf die Außenpolitik und ordnen die Interessen des Volkes ihrem eigenen persönlichen Wohlergehen unter. Das geistige und gesellschaftliche Leben des Landes wird ausschließlich durch den Hof bestimmt, an dem sich der gesamte Adel Frankreichs und bald auch Europas orientiert.

1648 wird in Paris die Akademie der Künste gegründet, durch die es möglich wird, dem Künstler Hoftitel zu verleihen und ihn so der Gerichtsbarkeit der Zünfte zu entziehen; denn die absoluten Herren waren wenig geneigt, bei der Berufung "ihrer" Künstler die Regeln der Zunftordnung zu achten. Es ist beinahe selbstverständlich, daß der nun zum Hof gehörende Maler seine Motive überwiegend dem höfischen Leben entnimmt. Am Beginn des 18. Jhs. hat sich ein fester Themenkreis des höfischen Bildes - fast so wie der Einheitsstil des Repräsentationsbildes - herauskristallisiert, nicht zuletzt

durch die Akademie, die schon vom System her immobil sein mußte und deren Akademismus künstlerische Spontaneität abblockte.

Kennzeichnend für diese Bilder sind die Anmut und die Entspanntheit gegenüber der prunkvollen Kunst des 17. Jhs. Jagdszenen werden zum bevorzugten Bildmotiv und in regelrechten Jagdzyklen dargestellt, mit eleganten Reitern in prunkvollen Uniformen im Vordergrund, mit der Meute kleffender, springender Hunde, die den Hirsch stellt und angreift. Den Hintergrund bildet eine romantische Felskulisse. Jagdbilder aus dem 18. Jh. sind im Besitz vieler Museen, allerdings weniger als Ölgemälde, sondern mehr als Stiche oder Gobelins. Die flächig gemalten Darstellungen dienten den Teppichwirkereien als sehr gut brauchbare Vorlagen. Die französische Tapisserie hatte im 18. Jh. eine solide wirtschaftliche Basis, da bereits im 17. Jh. die kleineren Wirkateliers in Paris und neue Betriebe in Aubusso und Beauvais unter königlicher Verwaltung und unter der Leitung bekannter Maler zur staatlichen Gobelin-Manufaktur zusammengeschlossen wurden. Die Schönheit dieser Tapisserien, deren Farbnuancen aus mehr als 1ooo einzelnen Farbtönen resultierten, wurde später nie wieder erreicht.

In unzähligen Variationen stellen die französischen Maler die Szenerie der märchenhaften Schäferspiele dar, bei denen anmutige Paare in holdem Liebreiz posieren.

Ein anderes, ebenfalls immer wiederkehrendes Bildthema ist die "Musikstunde". Es gehört zum Stil der Zeit, daß die Musikstunde nicht mehr, wie bei den holländischen Interieurs, in der Stube am Spinett stattfindet, sondern draußen in der Natur, d.h. in einem Park; denn Natur, das ist die gärtnerisch geplante und gepflegte Landschaft mit Kieswegen zum Lustwandeln, mit Sitzbänken zum Ausruhen, mit Statuen und kleinen Pavillons. Szenen dieser Art voller Eleganz und Galanterie - ausgeführt in zarter duftiger Malweise - sind genau für den Geschmack des Publikums erdacht.

Mit dem Rokoko wird die Darstellung immer intimer. Es entsteht das galante Genre. Besonders beliebt sind Bilder mit Mädchen vor dem Spiegel bei der Toilette oder beim Baden. Keine Zeit nimmt die Schönheitspflege und alles, was damit zusammenhängt, so wichtig. Die Malerei selbst wird zum Spiegel, der alles sehen darf und in dem die Gesellschaft sich selbst, ihren Charm, ihre Eleganz, ihre Koketterie, alle ihre Lebensgewohnheiten wiederfinden kann.

Die Entfaltung der Landschaftsmalerei im 17. Jh. hängt eng zusammen mit dem wissenschaftlichen Bemühen der Zeit, vornehmlich mit dem forschenden Hinterfragen der Natur und ihrer Gesetze. Die durch optisch-technische Erfindungen möglich gewordenen astronomischen Erkenntnisse motivieren den Künstler zu genauer Beobachtung und zum exakten Studium der Naturerscheinungen.

Der wesentliche Aufschwung der Landschaftsmalerei zu einer eigenen, selbständigen Kunstgattung vollzieht sich wiederum in den Niederlanden. Hier wird auch ein spezifisches Kompositionsschema entwickelt, das bis weit in das 18. Jh. hinein allgemeingültig bleibt. (63o.) Viele Geländelinien werden horizontal hintereinander gestaffelt farbperspektivisch abgestuft; vertikal in den Bildhintergrund laufende Wege und Wasserläufe vertiefen fluchtlinienartig den Landschaftsraum. Eine wichtige Funktion übernimmt dabei das Licht. Anders als im Raum wirkt es sich in allen Bildbereichen gleichermaßen aus, so daß die gesamte Landschaft mit allen ihren Einzelheiten in eine flimmernde Atmosphäre getaucht scheint, die selbst den Übergang des Horizontes verschwimmen läßt. Die holländische Landschaft unter dem weiten Himmel mit den dicken Quellwolken bietet sich zu Kompositionen aus warmen Braun- und Grautönen mit eingelagertem milden Grün geradezu an.

Bei den sogenannten Marinebildern sind nicht die Boote, die Segel oder die Fischer das eigentliche Thema, sondern wiederum die unendlich scheinende

Weite, die Atmosphäre aus Dunst und Licht, das Aufeinanderzugehen von Meer und Himmel, von Wasser und Luft.

Dargestellt wird von den Landschaftsmalern immer die Landschaft an sich und nicht ein konkreter geographischer Ausschnitt. Die genaue topographische Fixierung übernehmen die Vedutenmaler. Der bekannteste von ihnen in Deutschland ist Matthäus Merian. Ihre Werke sind vielfach Vorarbeiten für Druckgraphik. Die Vedutenmalerei führt die Tradition der Landschaftsmalerei weiter. Ihre sachlich richtigen und getreuen Bilder, deren Exaktheit zum Teil mit der camera obskura erreicht wird, gewinnen im 18. Jh. besonderes Interesse.

Nach Raymond Cogniat entwickelt das 17. Jh. für die Malerei eine wertende Rangfolge, bei der das religiöse Bild am Anfang steht - in gewisser Weise ist ihm das Historienbild ebenbürtig. Es folgt das Porträt, "dann auf weit niedrigerer Stufe die Landschaft und schließlich das Stilleben". (631.)

Die Bezeichnung Stilleben für die Darstellung aller unbelebten Dinge stammt von Houbraken, der sie zu Beginn des 18. Jhs. offiziell einführt, nachdem sie seit der Mitte des 17. Jhs. in der Malersprache der Holländer (Stilleven) bereits gebräuchlich war. (632.) Die stillen Gegenstände des täglichen Gebrauchs - Kannen, Schüsseln, Teller, Gläser sowie Früchte und Blumen, Meerestiere und Geflügel, aber auch Musikinstrumente und Spielkarten - werden aus ihrer Regellosigkeit, ihrer Stille, durch die Kunst des Malers zum "Leben" gebracht. Lange vor dem 17. Jh. hatten Künstler schon diese Dinge in ihren Werken dargestellt, so bereits in der Spätantike auf Bildern und Mosaiken oder im Mittelalter auf Pflanzenkapitellen und Drôlerien. Jan van Eyck und Petrus Christus bildeten sehr minutiös Gegenstände aus der unbelebten Welt ab; aber ihnen ging es dabei immer nur um den Menschen, dessen Umwelt mithelfen sollte, ihn kennenzulernen. Die Pflanzen- und Blumenbilder des münsterischen Malers Ludger tom Ring waren stark bestimmt vom Interesse an der direkten Naturbeobachtung um die Mitte des 16. Jhs.

Wenn es im 17. Jh. allein in Holland mehr als 25o Künstler gegeben hat, die sich ausschließlich auf die Herstellung von Stilleben spezialisiert hatten, muß diese selbständige Bildgattung so beliebt gewesen sein und genau dem Zeitgeschmack entsprochen haben, daß man annehmen darf, jeder holländische Haushalt habe ein Originalgemälde dieses Typus besessen. Kam doch die Freude an Essen und Trinken, an Spiel und Geselligkeit - an den guten Dingen des Lebens - so recht in diesen Bildern zum Ausdruck.

Das Stilleben spiegelt nicht nur die Kultiviertheit des holländischen Hauses und die Wohlhabendheit des Bürgers wider, sondern zeigt auch den Wohlstand des ganzen Landes auf, der auf internationalen und interkontinentalen Handelsbeziehungen beruht. Virtuos gemalte rubinrote venezianische Gläser, prächtige orientalische Teppiche und kostbares chinesisches Porzellan dokumentieren, daß nicht nur fürstliche Haushalte derartige Kostbarkeiten besitzen, sondern daß sie auch dem holländischen Bürgerhaus angemessen sind; denn seit dem Jahre 16o2 in Amsterdam die Holländisch-Ostindische Kompanie gegründet wurde, kommen Güter jeder Art aus dem Orient und dem fernen Osten in das Land und in den Besitz seiner Bürger.

Sicherlich ist das Stilleben des 17. Jhs. eine Spezialität der holländischen Malerei; aber auch das übrige Europa hat dieses Thema in Bildern zum Ausdruck gebracht.

Im 18. Jh. entwickeln sich vorallem die Blumenstücke zu Dekorationsbildern - etwa als Supraporten - in der Gesamtkomposition barocker Räume.

7.5.8 Neue Erkenntnis universaler Zusammenhänge - pragmatische Aufgabenbewältigung

Das exakte Studium aller Naturerscheinungen hatte in der niederländischen Malerei des späten 17. Jhs. zu einer verinnerlichten, religiös bestimmten Versenkung in die Natur geführt, so bei Ruysdaels Landschaften. Der geistige Zusammenhang mit der Philosophie Baruch Spinozas (1632 - 1677) - die Lehre von der Einheit Gottes und der Natur - ist dabei spürbar. Nach Spinoza wirkt die gleiche göttliche Substanz in allen Erscheinungsformen der sichtbaren Welt und des menschlichen Lebens.

Renaissance und Humanismus hatten mit der exakten Beobachtung der Phänomene der sichtbaren Welt die moderne Naturwissenschaft begründet. Nach der Erregung der beginnenden Neuzeit erforschen im 17. und 18. Jh. die Männer der neuen Naturwissenschaft zielbewußt durch systematische Arbeit die universalen Zusammenhänge. So führt die Entwicklung optischer Präzisionsinstrumente wie des Linsenfernrohrs und des Spiegelteleskops, die astronomische Forschung weiter. Als ein neuer Zweig der Naturwissenschaft begründet Linné 1735 mit der Unterscheidung von sechs Tierklassen die Zoologie. George de Buffon veröffentlicht 1749 eine "Naturgeschichte der Tiere" in 36 Bänden und 1751 wird in London der erste zoologische Garten eröffnet. Kräftige Impulse für eine allgemein breite entdeckende Beschäftigung mit der Natur und der Möglichkeit des Menschen - auch des einzelnen - ihrer Gewalt zu trotzen, ja sie vielmehr zu nutzen, bringen 1719 der "Robinson" von Daniel Defoe und 1726 - wenngleich in phantastisch-erdachten Welten - "Gullivers Reisen" von Jonathan Swift.

Dem aufgeklärten Forschen und eigenen Denken mit der Vernunft als einzigem Kriterium des menschlichen Urteils steht jegliche Tradition im Wege. Der absolutistische Staat, als zentralistische Organisation, bietet sich als die adäquate Herrschaftsform an, um die Theorien und Erkenntnisse politisch, militärisch, agrikulturell, technologisch, künstlerisch und letztlich ökonomisch praktikabel zu machen. Allein schon die Machtfülle des Fürsten erlaubt das dazu notwendige konsequente Vorgehen, um im Sinne des Ganzen - des Staates - schnell die angestrebten Lösungen zu erreichen. Aus der Geschichte ist besonders der Pragmatismus des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm II. bekannt. Weist der Erzbischof von Salzburg 2o ooo Protestanten aus dem Land, nimmt sie der Preuße auf und siedelt sie in Ostpreußen an. Für Hofhaltung, Verwaltung, Kunst und Wissenschaft - außer für Medizin, wegen ihres unmittelbaren Nutzens - kürzt er die Haushaltsmittel radikal, läßt aber 2ooo Volksschulen bauen und führt 1717 die allgemeine Schulpflicht ein. Um dem Bauhandwerk Arbeit zu verschaffen, teilt er wohlhabenden Bürgern Grundstücke zu und zwingt sie zum Bauen. Seine Antwort auf Widersprüche: "Der Kerl hat Geld, soll bauen!"

Das Bauen wird eine allgemein praktizierte Methode der Arbeitsbeschaffung im absolutistischen Staat; allerdings sind es durchweg Bauwerke für die persönliche Nutznießung des Landesherrn, die aus der Staatskasse finanziert werden. Fürstlicher Kunstsinn dient so nur mittelbar dem Allgemeinwohl.

Dem Prinzip der absoluten Herrschaftskonzentration entspricht die Beseitigung dezentralistischer Befugnisse, d.h. das Abschaffen oder Lahmlegen der Landstände, in denen Adel und Landstädte ihre steuerpolitischen Maßnahmen bislang - nicht unbedingt im landesherrlichen Sinne - regional erledigt hatten. Der Entzug kommunaler Selbstverwaltung macht die gewählten Ratsherren, Bürgermeister und Schultheißen zu Befehlsempfängern der fürstlichen Beamten, der Minister, Räte, Amtmänner und Gendarmen. Nun kann allerdings die absolutistische Macht nicht allerorten die Tradition freiheitlich bürgerlicher Eigenverwaltung unterdrücken. Nach einem großartigen wirtschaftlichen Aufschwung gibt sich Hamburg 1712 eine demokratische

Verfassung. Rat und Bürgerschaft sind gleichermaßen an der Regierung beteiligt, und beide tragen und fördern - so wie es die absoluten Fürsten für ihren eigenen Gesellschaftskreis tun - das kulturelle Leben für die ganze Stadt. Bereits 1678 war in Hamburg die erste Oper gegründet worden, und auf der Hamburger Schauspielbühne gastieren im 18. Jh. holländische, französische und englische Schauspieler. Zweimal in der Woche gibt Georg Philipp Telemann öffentliche Konzerte.

Die Menschen des 18. Jhs., die die Natur restlos mit dem Verstand erfassen wollen, zögern nicht, der Natur ihr Schönheitsideal der Ordnung und Regelmäßigkeit aufzuzwingen. Die französischen Gärten, die jeder Fürst an seinem Schloß anlegen ließ, sind "eines der erstaunlichsten Zeugnisse dieser Strenge, bei denen der Architekt sogar den Pflanzen und Bäumen nicht mehr erlaubt, die Linien, die er vorgesehen hat, zu überschreiten". (633.) Eingeplant in die mathematisch-geometrische Ordnung der Wege und Alleen ist selbst das Element Wasser als plätschernde Kaskade oder aufschießende Fontäne. "Der Wille zur Organisation macht auch vor dem Stadtbild nicht halt, das sich dort, wo eine Neugründung nicht wie in Karlsruhe den fürstlichen Vorstellungen freien Raum gibt, rücksichtslose Eingriffe gefallen lassen muß." (634.) Die Faszination des Barock ist die Mathematik.

7.5.9 Das Wohnen im 18. Jahrhundert

Die Stilbezeichnung Barock trifft für Arbeiten der Möbeltischlerei etwa von 1660 an zu. Hermann Schmitz unterscheidet dabei zwischen dem für fürstliche "Repräsentation und Geselligkeit" geschaffenem Mobiliar und den Möbeln der bürgerlichen Wohnung. (635.) Die formale Ausrichtung der Möbelkunst ist aber grundsätzlich orientiert an den internationalen Lebensformen der aristokratischen Gesellschaft und deren Geschmack, wie er in den geistigen Zentren der Zeit - den Fürstenhöfen, Kirchen und Klöstern - von den großen Baumeistern geprägt wird.

Die gliedernde Gestaltung von Boden, Wand und Decke des Raumes, die grundrißliche Placierung der Möbel sowie die Form der prunkvollen Stücke selbst sind Bestandteil der architektonischen Planungen ihrer Bauwerke. Die Führungsrolle in Entwurf und Herstellung dieses repräsentativen Mobiliars übernimmt das französische Handwerk. Diese Tatsache resultiert direkt aus einem Erlaß Ludwig XIV. von 1662, durch den Kunsthandwerker aller Sparten nach Paris zusammengezogen wurden, um Einrichtungsgegenstände für Versailles herzustellen. 1667 gründet der König die "Manufacture royale des meubles de la couronne", in der Absicht, alles kunsthandwerkliche Schaffen unter die Leitung eines künstlerisch begabten Meisters zu stellen und damit stilistische Einheit zu erreichen. (636.) Führender Meister wird der Ebenist André Charles Boulle. Die Berufsbezeichnung Ebenist für den Kunsttischler ist von der überwiegenden Verarbeitung von Ebenholz in dieser Zeit herzuleiten. Die innenarchitektonische Komposition aus Boden-, Wand- und Deckengestaltung, Mobiliar, Teppichen, Gobelins und Metallarbeiten aus den königlichen Werkstätten ist in der Art harmonischer Abstimmung später kaum wieder erreicht worden. Es ist beinahe selbstverständlich, daß die Raumgestaltung des französischen Hofes auch in Deutschland für die Innenarchitektur der vielen Schloßbauten dieser Zeit bestimmend wird.

Die Zahl der erhaltenen Barockmöbel und Einrichtungsgegenstände aus fürstlichem Besitz ist verhältnismäßig groß; noch größer ist - vorallem in Heimatmuseen - der Bestand an Möbeln und Gerät aus dem Bürgerhaushalt. Auch das bürgerliche Mobiliar hatte die formalen Grundtendenzen des Barock - die schwellende Bewegung aller Formen - aufgegriffen, sie aber doch mehr den überlieferten Gewohnheiten der Möbelkunst der Spätrenaissance zugeordnet. Die organisatorische Form der Möbelproduktion bleibt in Deutschland - im Gegensatz zur Konzentration der staatlichen Manufaktur in Frankreich -

vorwiegend die Handwerksarbeit in der zünftig gebundenen Werkstatt mit Meister, Gesellen und Lehrlingen.

Stärkere Gesimsbildungen und reichere Durchprofilierung, furnierte Massivhölzer und neue Ornamentgestaltungen sind die Charakteristika, durch die sich das Möbel des Barock von dem der Renaissance unterscheidet. Vornehmlich das gleichmäßig die Fläche überziehende geschnitzte Renaissanceornament verschwindet. Das Barockornament unterstützt mit seinem feinen Ausdruck die plastische Gesamtform des einzelnen Möbelstückes. Gedrehte Säulen, geschwungene Ohrmuschelformen, durchbrochenes Rankenwerk und fleischige Akanthusblattstempel werden vorherrschende Dekorationselemente. Allgemein beliebt wird Nußbaumholz, z.T. als Füllungen in Eichenholzrahmen eingelegt. Im Spätbarock werden die feinporigen Edelhölzer nicht mehr als Massivmaterial verarbeitet, sondern in der Form dünn gesägter Furniere, die auf billigere Blindholzflächen (Weichhölzer) geleimt werden. Die Furniere gestatten,leichter als das Massivholz, eine dekorative Zusammensetzung zu bildhaften Formen, die in den Intarsien der Zeit höchste Vollendung finden. Die Oberflächengestaltung des französischen höfischen Möbels - die Marketerie, d.h. die Verzierung mit Elfenbein, Perlmutt, Messing, Silber und exotischen Hölzern, die Boulle einsetzt, - findet am Möbel des deutschen Bürgerhauses nur sparsame Verwendung. Meisterlich wird allerdings in den Werkstätten von David Roentgen, dem deutschen Lieferanten der Fürstenhöfe, in Neuwied die Marketerie gehandhabt.

Der Barockstuhl ist anfänglich in seiner Form gradlinig, rechtwinklig und gedrungen. Die kantigen oder auch spiralförmig gedrehten Beine zeigen kubische Verdickungen an den Verbindungspunkten. Stege, brettartig in geschwungener Kreuzform oder gedreht, übernehmen die Querversteifungen. Die hoch ansetzenden Armlehnen, in flachen Bögen geschweift, bringen Auflockerung, die am Ende der Epoche durch den Schwung der Füße bis zu einer gewissen Grazie gesteigert wird. Stoff oder Leder überspannen den niedrigen Sitz, während die hohe steife Rückenlehne vielfach mit einem geschnitzten, ausgeschweiften Brett ausgefüllt ist. Der Konstruktion des Stuhlgestells entspricht das Tischgestell mit gedrehten Beinen, unterem kreuzförmigen Quersteg und den konstruktiven Verdickungen. Hinzu kommt der Kugelfuß. Auch beim Tisch tritt später das geschwungene Bein auf, das noch ausgeprägter über die Konstruktion hinaus plastisches Ornament wird und besonders die Form der stets paarweise aufgestellten Konsoltische bestimmt.

Eine eigenständige Möbelschöpfung des Barock ist die Kommode, die allmählich die Truhe verdrängt. Trotz ihrer verschiedenen Formen ist eine allgemeine Gestalt festzustellen: auf vier Kugelfüßen steht ein Aufbau mit drei oder vier Schubläden übereinander, bei wertvollen Stücken mit vertikal oder horizontal geschweifter Front und einer Platte mit ebenfalls geschweifter Vorderkante und ab- oder ausgerundeten Ecken. Aus der Kommode entwickelt sich später der Schreibtisch - das Bureau - mit Schublade und Klappdeckel. Ein weiterer Aufsatz führt dann zum Schreibschrank.

Der eigentliche Barockschrank ist groß und wuchtig und hat seinen Platz vielfach in der geräumigen Diele. Durchgehend zweitürig geteilt - auch viertürig - steht er mit einem profilierten Schubladensockel auf vier, oft auch auf sechs Kugelfüßen oder einem ausgekehlten Sockel. Stark profiliert sind die großen ausladenden Gesimse, die sowohl gerade verlaufen als auch in der Höhe in Gehrungsschnitten scharfkantig abgestuft sind. Analog zur Ädikulabedachung des Fensters in der Fassade des Barockgebäudes gibt es Gesimse aus einem großen Schwung oder aus zwei aufeinander zulaufenden, ein Mittelornament umrahmenden Schweifungen. Über Schrankkörpern mit breitabgeschrägten Ecken wird das profilierte Gesims gern verkröpft. Das in mehreren Gehrungsschnitten umgeführte Profil bestimmt ebenfalls die Umrahmung der Füllungsflächen in den Türen und Seiten der Schränke.

Südlich des Main sind Nürnberg, Augsburg, Basel und Frankfurt - hier mit den "Frankfurter Schränken" als Höhepunkt - die Zentren barocker Möbeltischlerei, während die Arbeiten in den Hansestädten von holländischen Vorbildern beeinflußt werden, von denen sich allerdings die norddeutschen Dielenschränke mit ihren weitausladenden und stark profilierten geschweiften Gesimsen absetzen. Insgesamt reagiert das barocke Möbel mit dem "Zug zur großen Form" auf die dekorative Überladenheit der Spätrenaissance. (637.)

Die barocke Raumvorstellung der geschlossen gestalteten Wandfläche bringt in Norddeutschland im 18. Jh. in den Häusern wohlhabender Bürger oder Bauern die mit Fliesen belegte Wand in Mode. Es entstehen regelrechte Fliesenstuben. (638.)

Friesen, die als Seeleute auf holländischen Schiffen fuhren, hatten die Fliesen als beständiges Material in Holland kennengelernt, brachten sie - zum Teil als Lohn - mit und verlegten sie zunächst an den zweckmäßigsten Stellen, nämlich am Kamin und in den Fensterbänken bzw. -leibungen. Später verkleideten sie dann die Wände der guten Stube, Pesel genannt, vom Fußboden bis zur Decke mit diesen gebrannten und glasierten Tonplatten.

Die oft gebrauchte Bezeichnung "Delfter Kacheln" für diese holländischen Fliesen ist zweifach falsch. Aus Delft stammt nämlich höchstens ein Prozent der seit der 2. Hälfte des 18. Jhs. gebrannten Fliesen; vielmehr ist diese Stadt durch ihre blauweißen Geschirre bekannt. (639.) Zum zweiten bezeichnet das Wort Kachel nur die Bekleidung von Öfen. Die Kachel war anfänglich eine flache runde Schüssel, die zur Wärmespeicherung und Vergrößerung der Abwärmefläche in den Lehmmantel des Kachelofens gedrückt wurde. Aus den runden Schüsselformen entstanden allmählich die eckigen Kacheln.

Für alle holländischen Fliesen, die sehr zahlreich in den Heimatmuseen erhalten sind, gelten zwei verschiedene Herkunftsgebiete, gekennzeichnet durch unterschiedliche Bild- und Farbgestaltungen. Ganz allgemein sind vor dem 16. Jh. nördlich der Alpen nur Fußbodenfliesen mit durchsichtiger Bleiglasur bekannt, während in Spanien die Kunst der Fayence blüht. Fayence ist die Bezeichnung für alle Tonwaren mit undurchsichtiger weißer Glasur. in den spanischen Niederlanden entstehen unter dem Einfluß Spaniens Zentren der Fayenceherstellung. Führend wird in der 2. Hälfte des 18. Jhs. Antwerpen durch regelrechte Massenproduktion. Die Fliesen werden bunt bemalt; Hauptfarben sind Blau, Gelb (bis Orange) und Grün. Als im Zusammenhang mit dem Unabhängigkeitskrieg im späten 16. Jh. viele Handwerker in die Generalstaaten auswandern, gründen sie in Rotterdam ein neues Zentrum der Fayence- und Fliesenproduktion. Zunächst halten sie an der bunten Fliese mit den spanischen Vorbildern fest, greifen aber nach der Gründung der Ostindischen Handelskompanie die ausschließlich blauweiße Bemalung des berühmten indischen Porzellans als hauptsächliche Farbstellung für die Fliesen auf.

Die bildlichen Darstellungen auf den Fliesen werden nicht frei aufgemalt, sondern es wird eine Vorzeichnung mit gelochter Schablone mit Kohlenstaub auf die einmal gebrannten, mit Lasurmasse bedeckten Fliesen übertragen und mit wasserlöslicher Glasurfarbe ausgemalt. Obwohl das Muster durch die Schablonentechnik beliebig wiederholt werden kann, kommen reizvolle Abwandlungen aus der Lust und Laune des Malers zustande. Die aus der Fayencekunst übernommenen Motive der Blumenvasen werden zunächst in die Blau-Weiß-Technik übertragen. Im 17. Jh. sind Darstellungen von Soldaten zu Fuß und zu Pferde sowie von Bürgern und Handwerkern beliebt, die im 18. Jh. durch Serien mit spielenden Kindern abgelöst werden. Fische und seltsame Meereswesen sowie Hirten in der Landschaft sind weitere Motive. Seit der 2. Hälfte des 18. Jhs. und besonders im 19. Jh. herrscht das reine Landschaftsmotiv - dazu gehört auch das Segelschiffbild - vor, oftmals kreisrund umrahmt. Diese Platten heißen wegen der meist springend dargestellten Tiere "Springertjes". Groß ist die Gruppe mit Darstellungen biblischer Motive.

Auch für den textilen Bereich der Raumgestaltung im 18. Jh. wirkt sich der Ostindienhandel nachhaltig aus. Im Verlauf des Jahrhunderts verbreitet sich in allen Gebieten Deutschlands die Technik des Blaudrucks. Dazu bedurfte es einmal der Verfügbarkeit des Indigo, der seit etwa 1600 in Deutschland eingeführt wird und durch seine bessere Qualität schnell den einheimischen Waid verdrängt, sowie der Kenntnis des Reservedrucks, die ebenfalls von den Holländern und Engländern aus Indien nach Europa gelangte. "Beim Reservedruck wird nicht das Muster selbst aufgedruckt, sondern eine farbabweisende Masse, so daß nach dem Färben weiß auf blauem Grund erscheint." (640.)

Wegen der Ähnlichkeit der weißen Muster auf blauem Grund mit dem blauweißen chinesischen Porzellan bekamen diese Stoffe auch den Namen "Porzellandrucke". Auch aus den Mustern des Blaudrucks ist die Verwandtschaft mit dem Kattundruck nach indischen Vorlagen ablesbar. Bevorzugt bleiben Palmetten, Granatäpfel, "indianische" Blumen. Daneben werden aber auch die zeitgenössischen figürlichen Darstellungen der Leinendamaste aufgegriffen, am meisten die bekannten und verbreiteten Motive Adam und Eva, die Kundschafter aus dem gelobten Land oder die Auferstehung Christi. Aus der höfischen Tapisserie geben besonders die Jagdszenen Vorlagen für die Druckstöcke (Model).

Das zu bedruckende Leinen - vielfach im eigenen Haushalt gewebt - brachte der Kunde mit. Anhand von Musterbüchern oder Mustertüchern legte er selbst ein ihm gefälliges Muster fest. Die Blaudrucker musterten und färbten dann im Lohnverfahren. Ihre hölzernen Model, mit denen sie ein farbabweisendes Gemisch aus "Tonerde, Gummi arabicum, salpetersaurem Blei, Kupfervitriol, Grünspan und Schmalz" aufdruckten, waren selbstgefertigte oder von einem Formenhersteller gearbeitete Druckformen. Der anschließende Färbevorgang in der mit Kalk angesetzten Indigolösung konnte mit kaltem Wasser ausgeführt werden. Erst wenn der Indigo dem Sauerstoff der Luft ausgesetzt wurde - also beim Trocknen -, verfärbte sich der Stoff tiefblau und ließ die weißen Muster, das Typische des Blaudrucks, klar heraustreten. (641.)

Als 1709 in Meißen das Porzellan erfunden wurde, war es zunächst nur für den "gutsituierten Mann erschwingbar - und blieb sozusagen eine höfisch aristokratische Angelegenheit". (642.) Bis dahin hatten Bauern, Bürger und Adel handwerklich hergestelltes Hafnergeschirr benutzt, zu dem Paul Stieber Irdenware, Schwarzgeschirr, Fayence, Steingut und Steinzeug zählt. (643.)

Steinzeug hat ebenso wie Porzellan gesinterte Scherben, d.h. bei einer Brenntemperatur von 1200 Grad schmelzen die Körnchen der besonders zusammengesetzten Tone zu einer dichten Masse mit einer Glasur, die sich aus verdampfendem Kochsalz bildet, zusammen, während der ungesinterte Scherben - bei 800 Grad gebrannt - porös ist und durch porenschließende Zusätze wie Ruß, Teerprodukte, Graphit (Schwarzgeschirr) oder durch eine deckende Glasur abgedichtet wird. (644.)

Für jeden einzelnen Menschen wurden im 19. Jh. - und das gilt sicher auch für frühere Jahrhunderte - jährlich 6 Stücke Hafnergeschirr angefertigt. (645.) So konnte die Werkstatt eines Hafnermeisters mit einem Gesellen und einem Lehrling und sporadischer Mithilfe von Familienangehörigen 12000 Stücke bei 10 - 14 Bränden mit jeweils 800 - 1200 Stücken produzieren. "Da es in Bayern im 19. Jh. im Durchschnitt etwa 2 200 Werkstätten gab, machten diese zusammen ungefähr 2 500 Mill. Stück (allein im 19. Jh.)." Von dieser ungeheuren Produktion ist nicht einmal jedes tausendste Stück, also 0,1 %, erhalten. (646.) Nur etwa 5 % aller Stücke des Hafnergeschirrs waren für den sonn- und festtäglichen Gebrauch bestimmt oder hatten dekorative Aufgaben, und waren deshalb verziert.

Aus der Größe der Produktion läßt es sich erklären, daß in jedem Heimatmuseum noch eine verhältnismäßig große Stückzahl von Hafnergeschirren vorhanden ist. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, daß gerade die dort gezeigten bemalten und verzierten Stücke wenig benutzt worden sind und deshalb anteilmäßig stärker erhalten sind. Das normale Gebrauchsgeschirr wurde erheblich mehr abgenutzt und war schneller zerbrochen. Von Goethe wissen wir, daß seine Mutter ihr Küchengeschirr im Laufe des Jahres auf mehreren Jahrmärkten ergänzte. So ist die gezeigte Küche der Frau Rat Goethe eine "Schauküche - wir würden heute sagen: ein Statussymbol". (647.) Wenn auch das Porzellan im 18. Jh. vornehmlich das Geschirr der Schloßküche bleibt, übt es doch einen gewissen Konkurrenzdruck bezüglich der Formfindung und des Aufwandes auf die Hersteller der üblichen Hafnergeschirre aus. Gisela von Bock zeigt für die rheinische Töpferkunst die Anlehnung an Vorbilder aus Porzellan, zunächst für neu in den Aufgabenbereich des bürgerlichen Haushalts einbezogene Teile wie Teekannen, Senftöpfchen oder Salznäpfe, aber auch für die in der neuen Form der Plastik - meist der figürlichen - gearbeiteten Gebrauchsgegenstände wie Schreibzeuge, Kerzenhalter oder Flaschen. (648.) Das gleiche gilt für Geschirre aus Irdenwaren oder Fayencen (649.), bei denen die zum besonderen Gebrauch bestimmten Stücke wie Puddingschüsseln, Deckelterrinen und Deckelhafen, Henkelkrüge und Henkelschüsseln, Tüllenkannen und Deckelkannen, Humpen und Trinkkrüge in Aufbau und Dekor sich durchaus auf der Höhe des von der höfischen Kunst geprägten Zeitstils befinden, ohne dabei den Charakter des handwerklichen Werkstückes zu verlieren.

Den zahlenmäßig reichen Bestand an Tischleuchtern aus Messing verdanken die Museen den Kerzenmachern des 18. Jhs. Zum ersten Mal in der jahrtausendalten Geschichte der Kerze fertigen sie den Docht aus Baumwolle, der sich selbst verbrennt und nicht mehr andauernd "geschneuzt" werden mußte, wie die Dochte aus Hanf oder Flachs. Damit wurde die Kerze zur beliebtesten Lichtquelle nicht nur in den Häusern des Adels, sondern auch in der bürgerlichen Stube und es ist verständlich, daß auch der Träger der Kerze, der Leuchter, besondere Gestaltung erfahren mußte.

Da der Werkstoff Messing eine Legierung aus Kupfer und Zink ist, entwickelten sich die bedeutendsten Zentren der Messingwaren in Gebieten mit reichem Zinkvorkommen. Zwei Techniken sind bei der Herstellung von Messingleuchtern zu unterscheiden: der Messingguß und der Aufbau aus dünnen Blechen. Gegossen sind besonders die schweren Leuchter aus der 1. Hälfte des 18. Jhs. Sie haben vielfach einen sich nach oben stufenden oktogonalen Fuß, auf dem der wiederum achteckige, ballusterartige Schaft mit der reichen Gliederung oben und unten abschließender Verdickungen (nodus) steht. Oft entfällt die obere Tropfschale, wodurch der Leuchter höher und graziöser wirkt. Bei Leuchtern aus Messingblech wurde die meistens runde Form des Fußes und der Tropfschale getrieben oder gedrückt, während der Schaft über einen Holz- oder Metallstab gerollt und an der Naht verlötet wurde. Die Verbindung der Einzelteile erfolgte durch Löten, Nieten und Börteln.

Waren die gegossenen Leuchter vielfach getreue Kopien von Silberleuchterformen, wurden die Leuchter aus Messingblech meistens speziell entworfen, entsprechend dem allgemeinen Formempfinden der Zeit, so daß es ähnliche Typen auch in Silber und Zinn gibt. Neben Messingleuchtern sind aus diesem Material viele Stövchen und Pfannen erhalten, die zur Aufnahme wärmespendender Glut bestimmt waren.

Zinngeschirr in ansehnlicher Stückzahl gehörte im 18. Jh. sowohl dem adeligen als auch dem bürgerlichen Haushalt. Renate Dolz schreibt: "Mehrere Stapel von Schüsseln und Tellern und eine große Anzahl von Krügen und Kannen in einfacher glatter und gravierter oder gepunzter Ausführung, oft von seinem Besitzer mit einem Zeichen versehen, waren im 17. und 18. Jh. üblich ... Die vielen kleinen Dinge wie Salznäpfe, Zuckerdosen, Flaschen

und Becher, Meßgefäße, Leuchter, Wandbrunnen und Ziergefäße, Knöpfe, Schuhschnallen und Ringe rundeten den Haushaltsbedarf ab." (650.)

Die Zinnverarbeitung geschieht durch Gießen in Formen. Während in der Renaissance das hervorgehobene Relief die bevorzugte Art der Oberflächengestaltung des Zinngerätes war, ähnlich den Möbelfüllungen, wird im Barock die Gravierung die bevorzugte Schmuckform. Sie ordnet sich jedoch der Wirkung von Form und Material zurückhaltend unter. Aus dem barocken Ornamentbestand lösen Blumenmotive, graviert oder flachplastisch gegossen, die früheren Rankenmotive, Wappen, Inschriften und figürlichen Darstellungen ab. (651.)

Die Formen vieler Gefäße treten über lange Zeiträume hin landschaftsgebunden auf. (652.) In Niederdeutschland sind das besonders die Krönchenkannen, "Dröppelminna" oder "Dröppeltrine" genannt. Ob die Anregung zu diesen Kannen, die einen halben bis acht Liter Kaffee fassen, von den Holländern aus Japan mitgebracht wurde oder aus Rußland stammt, ist bislang ungeklärt. (653.) An der ausgeschwungenen Silhouette dieser Zinngefäße wird besonders deutlich, daß die Formvorstellung des Barock bis hin zum Gebrauchsgut bereits allgemeiner Besitz geworden ist. Die Kranenkanne steht vielfach auf drei, den Möbelbeinen formverwandten Füßen, unter die hölzerne Kugeln geschraubt sind. Sie tragen den balusterähnlichen, birnenförmigen Korpus. Der seitlich angelötete Henkel nimmt die Schweifung der Füße auf, und selbst der Zapfhahn - meistens aus Messing - ist noch geschwungen. Besonders reich profiliert schließt der obere hohe Deckel hutartig die ausgewogene Gestalt dieser Kannen ab.

Das Barock unterlag wie kaum eine andere Kunstepoche den unterschiedlichsten Strömungen und Einflüssen. Es war der erste internationale Stil und barocke Formfreudigkeit setzte sich in ganz Europa - von Portugal bis Petersburg - ebenso durch wie in Mittel- und Südamerika. Seine Endphase erreicht es unter der Regierung Ludwigs XV. (1723 - 1774) mit dem Rokoko. Wenn man die höfisch-französischen Formausprägungen und deren Ausstrahlungen unter dem Begriff"Louis XV." fassen will, wäre Rokoko die gemäße Bezeichnung für die mehr bürgerliche und außerhalb Frankreichs entwickelte Variante der barocken Schlußphase. Grundsätzlich jedoch decken sich beide Begriffe für die formalen Ausdrucksgestalten der eleganten Möbelkunst dieser Zeit.

Eine Vielzahl von Materialien in unterschiedlicher Kombination kennzeichnet die Oberflächenbehandlung der Rokokomöbel. In helle Grundhölzer werden vielfarbige Holzintarsien, Metalle, Elfenbein oder Porzellan eingelegt. Sträuße, Girlanden und Blumenvasen sind die beliebtesten Muster, denen sich aber auch geometrische Ornamente zugesellen: Quadrate in Schachbrettordnung und Diagonalführung, Würfel, Rauten und Sternmuster. Viele Möbel sind pastellfarben gefaßt und mit Gold abgesetzt. Die "rocaille", die Muschelform, ist das stets wiederkehrende Hauptmotiv der Schnitzornamentik im Möbelbau. Bandwerk und C- bzw. S-Kurvungen versinnbildlichen Bewegung.

Das Bestreben, dem Möbel eine einheitlich-plastische Gestalt zu geben, führt zu einem Überspielen der konstruktiven Elemente durch schmückende Details. So gibt es keine Grenze mehr zwischen vertikalem Tragen und horizontalem Lasten, zwischen Bein und Zarge. Körper und Tragkonstruktion (Bein oder Sockel) verwachsen miteinander; das Stuhlbein geht ohne Unterbrechung, nicht einmal durch einen spürbaren Übergang, in die Lehne über.

Die höfisch bestimmten Gesellschaftsformen regen an zu einer Reihe verschiedener Sitzmöbel mit besonderen Funktionen: bequeme Stühle für die Unterhaltung, Sitze zum Ausruhen, Stühle für den Eßtisch, Sessel für den Schreibtisch, Frisierstühle und Sitze, speziell zum Tudern und Schminken der Damen erdacht. Die jahrhundertalte steife Lehne, der viereckige Sitz und der flache Rücken werden abgelöst durch Konstruktionen, die sich den

Körperformen besser anpassen. Beim "Fauteuil", dem Stuhl mit der ineinanderschwingenden Arm- und Rückenlehne, sind die Armlehnen um etwa ein Viertel der Sitztiefe von der Vorderkante zurückgesetzt, um den modisch gekleideten Damen mit den sehr weiten und steifen Röcken "das Sitzen in einem Armlehnstuhl überhaupt möglich zu machen". (654.) Die Korbröcke waren, nach einem Kommentar des Journal von Barbier von 1728, "so breit, daß große und kräftige Damen sich beim Hinsetzen derartig stießen, daß man sich gezwungen sah, breitere Lehnstühle zu bauen". (655.) Die Bergère ist der Stuhl mit den behaglichen Kissen und der geschlossenen Armlehne. Bezogen auf die architektonische Wandgestaltung werden "Banquettes", lehnenlose Bänke, an die Wand gestellt. Die "Chaiselonque", das Ruhebett, ist im Grunde ein Lehnsessel, dessen Sitzfläche nach vorn verlängert ist, während die"Ottomane" mit dem länglich elliptischen Grundriß ein Sitzmöbel ohne oder mit kurzer Rückenlehne zum Ausstrecken nach orientalischer Art ist. Die etwas boshafte Bemerkung von Sebastian Mercier kennzeichnet den leichtlebigen Geist der Zeit und das Verhältnis ihrer gesellschaftlich führenden Schicht zum Möbel: "Eine hübsche launenhafte Frau tut nichts anderes, als sich von ihrer Badewanne zu ihrem Toilettentisch und von ihrem Toilettentisch zur Ottomane zu begeben."(656.)

Konstruktiv setzt sich das Sitzmobiliar des Rokoko deutlich von dem des Barock ab. Versteifende Querstreben zwischen den Stuhlbeinen fehlen völlig. Die Beine selbst zeigen graziöse Schwünge mit vielfach tierähnlich ausgebildeten Füßen.

Der große Speisetisch ist im Bereich der Platte und der Zarge völlig schmucklos und wird von einem Tafeltuch ganz bedeckt, das nur die geschweiften Fußenden sehen läßt. Frei zwischen den Sitzmöbeln stehen Beisatztische; auf Miniaturtischen werden allerlei Nippessachen dekoriert. Spieltische mit stark gerundeten oder ausgebogten Platten sind reich mit Intarsien ausgelegt. Paarweise an den Wänden des Speisezimmers angeordnete Kredenztische gehören ebenso zur architektonischen Gestalt der Wand, wie die Konsoltische, deren konstruktive Fußausbildung soweit in Verschnörkelungen aufgelöst ist, daß ihre Standfestigkeit durch Wandmontage erreicht wird. Auch der hohe, darüber aufgehängte Spiegel, das"Trumeau" ist Teil der Wanddekoration. Aus ihrem ursprünglichen innenarchitektonischen Zusammenhang herausgerissen, stehen in musealen Sammlungen die besonders gern und zahlreich aufgestellten Konsoltische und Spiegel ausgesprochen verloren da.

Die besondere Beliebtheit des Schreibtisches ist nur zu verstehen aus der wichtigen Rolle, die im 18. Jh. der Brief gespielt hat. Geheimfächer mit nicht erkennbarem Verschluß weist fast jedes Schreibmöbel auf. Neu ist der Schreibtisch mit dem Rollverschluß, das "Bureau à cylindre". Das "Bureau plat" ist ein flacher Tisch mit jeweils drei seitlichen Schubläden auf vier geschwungenen Beinen. Es findet vorwiegend als höfisches Möbel Verwendung; im Bürgerhaus zieht man, nach Sigrid Müller-Christensen, das Schreibpult oder den schon im Barock entwickelten Schreibschrank vor. (657.)

Der große Schrank spielt im Rokoko keine wesentliche Rolle, wahrscheinlich schon deshalb nicht, weil die Formvorstellung verspielter und graziöser Schwünge auf eine gewisse Größe beschränkt bleiben muß. Völlig neu ist der Typus des Bibliothekschrankes mit vergoldeten Messingstäben in den Türfüllungen, der allerdings in seinem schlichten und funktional bedingten gradlinigen Aufbau dem Rokoko wesensfremd bleibt.

Die Kommode übernimmt viele Aufgaben des Schrankes. In Nord- und Westdeutschland wird sie noch gern aus massivem Eichenholz mit sparsamer Schnitzerei gearbeitet; in Süddeutschland tritt sie durchweg furniert, reich intarsiert und mit mehrfach geschweifter Fassade auf. Im herrschaftlichen und im bürgerlichen Haus gleichermaßen geschätzt, ist der Vitrinenschrank mit einem niedrigen, seitlich geschwungenen Unterteil und einem hohen Aufsatz,

dessen schmalrahmige Türen und Seiten von dünnen Sprossen geteilte Glasfüllungen fassen.

Wenngleich es keine spezifisch bürgerliche Ausprägung des Rokokomöbels gibt, so läßt sich doch sagen, daß das zierlich-höfische Element Frankreichs durch die andersartige bürgerliche Wohngewohnheit Deutschlands - in Norddeutschland noch durch die einfachere Wohnart holländischer und flämischer Prägung beeinflußt - den höfischen Formalismus zugunsten individueller, an die Werkstatt des einzelnen Tischlermeisters gebundener, Gestaltung aufweicht. Hermann Schmitz leitet die gestalterischen Unterschiede der "urwüchsig braunen Nußbaummöbel der Dielen und Zimmer in den deutschen Bürgerwohnungen" und die "glänzenden Prunkmöbel der Schlösser" auch aus ganz verschiedenen Quellen ab. Während "die pathetischen Dramen und galanten Schäferpoesien der französischen Dichter" auch an deutschen Höfen "im Mittelpunkt der gesellschaftlichen Bildung" stehen, treffen sie bei den Bürgern nur auf"halbes Verständnis; hier findet dagegen das geistliche Lied und die erbauliche Dichtung der Reformationszeit ihre Weiterbildung". (658.) Sicher ist aus dieser Sicht die Annahme von Schmitz falsch, daß das Porzellan "den Geschmack und die Lebensstimmung der vornehmen Gesellschaft" ausspricht, während die deutsche Fayence dem "kräftigen Sinn des Bürgertums" entspricht. (659.)

Es ist doch vielmehr so, daß die Porzellanerfindung Friedrich Böttgers von 1709 bereits 1710 durch August den Starken von Sachsen - also einem Fürsten - in einer königlichen Porzellanmanufaktur kommerziell ausgewertet wurde, und daß auch die meisten anderen Porzellanmanufakturen des 18. Jhs. fürstliche bzw., was das gleiche war, staatliche Unternehmungen waren, und daß schließlich der Preis für Porzellane für die Bürger im allgemeinen viel zu hoch war und nur von den Fürsten gezahlt werden konnte - oft mit den fragwürdigsten Zahlungsmitteln. So tauschte August der Starke beim Soldatenkönig von Preußen 600 Dragoner gegen Porzellanvasen ein. (660.) Auch Friedrich der Große war an seiner Berliner Manufaktur äußerst interessiert und unternahm sehr viel, deren Absatz in höfischen Kreisen zu sichern; "... seine Porzellangeschenke an Fürsten (berühmt ist der Tafelaufsatz für Katherina II. von Rußland) waren zugleich eine ausgezeichnete Werbung." (661.)

Neben den Porzellanen in Form von Eßgeschirr, Trink- und Gießgefäßen, sowie reinen Zierstücken - Figurinen und Blumen -, sind besonders häufig silberne Besteckteile des 18. Jhs. in Museen und Sammlungen erhalten. Silberbestecke besaß nicht nur der fürstliche, sondern auch der bürgerliche Haushalt. Bis in den Anfang des 18. Jhs. hinein war das silberne Besteck vielfach ein sehr persönlicher Besitz, den sein Besitzer in einem kleinen Lederetui stets bei sich trug.

Während von den Grundtypen des Bestecks Löffel und Messer bereits in der Antike bekannt sind, wird die Gabel erst im 16. Jh. als Eßwerkzeug eingeführt, und zwar zunächst nur, um kandierte Früchte oder klebriges Konfekt damit zum Munde zu führen; Fleisch wird weiterhin mit den Fingern gegessen. Erst im Laufe des 17. Jhs. setzen sich Löffel, Messer und Gabel als komplettes Eßbesteck durch, und seit dem 18. Jh. sind die ersten nach einheitlichem Entwurf gefertigten Besteckssätze im Handel. Daneben wird der einzelne Löffel als beliebtes Patengeschenk weiterhin vom Goldschmied gearbeitet.

Der in ganz Europa im 18. Jh. verbreitetste Dekor ist das um 1700 in Frankreich entwickelte Fadenmuster: ein fadendünner Streifen steht erhaben zwischen zwei beiderseits eingravierten Rillen und umläuft parallel an der Außenkante den Griff des Besteckstückes, dessen Ende meistens abgerundet ist. In der ersten Hälfte des 18. Jhs. sind plastische Blumen, kleine Blütenzweige, symmetrisch und asymmetrisch angeordnete Muscheln, aus dem

allgemeinen Ornamentbestand des Rokoko übernommen, zusätzlicher Schmuck der Griffenden.

Ein entscheidendes Element für die architektonische Wirkung des Rokokoraumes ist das Licht, das einbezogen ist in die geplante Gestaltung. Licht flutet durch die hohen Fenster, bricht sich in Spiegeln, Silber und Porzellan, mischt sich mit den hellen Farben der Wände, des Holzes und der Stoffe. Deckenlüster aus Kristall strahlen das Licht ihrer Kerzen tausendfach in die prachtvollen glänzenden Räume des Rokoko und zaubern Bilder heiteren Überflusses.

7.5.1o Übergang zur Manufaktur

Die technisch ökonomische Erscheinung der Manufaktur im 18. Jh. steht in kausaler Verbindung zur merkantilistischen Wirtschaftsform des Absolutismus, die Ludwigs XIV. Wirtschafts- und Finanzminister Colbert entwickelt hatte und die von den Fürsten Europas allgemein übernommen wurde. Wenn das Exportangebot preiswert und gut sein sollte, und der bisherige Importartikel weitgehend im Inland selbst produziert werden sollte, bedurfte es größerer, konzentriert organisierter Produktionsstätten, die frei waren von den Zwängen und Bindungen des zünftigen Handwerks, möglichst der zentralistischen Leitung des Staates unterstellt.

Die Produktionsform der Manufaktur bleibt die vom Handwerk entwickelte Handarbeitstechnik; jedoch wird der Gesamtherstellungsvorgang eines Werkstückes in mögliche Einzelvorgänge aufgeteilt, so daß für die isolierte Teilarbeit nicht mehr der handwerklich ausgebildete Geselle oder Meister benötigt wird, der das bestellte Werkstück bisher allein und ganz arbeiten konnte. Die schnellere, größere und billigere Produktion der Manufakte, als Effekt der Arbeitsteilung, führt zur Vorratsproduktion, für deren Absatz und Bedarf neue Käufer- und Verbraucherschichten gesucht werden müssen.

Erstellungs- und Folgekosten der Manufaktur liegen erheblich höher als die eines Handwerksbetriebes und bedingen einen Kapitalgeber, in dessen Kompetenzbereich auch Planung, Organisation, Werbung und Absatz liegen. Das ist nicht mehr der in Selbstkontrolle und Selbstschutz der Zunft stehende Handwerksmeister, sondern der Unternehmer, der vom Staat durch wirtschaftlich flankierende Maßnahmen wie Ausfuhrverbote, Einfuhrboykotte, Steuervergünstigungen und niedrig festgesetzte Lebensmittelpreise zur Ermöglichung niedrigster Arbeitslöhne gestützt wird.

Die Arbeitswelt der Handwerker in der Manufaktur ändert sich in vielerlei Hinsicht. Die Spezialisierung des Einzelnen auf einen kleinen Teil läßt ihn nicht mehr das Entstehen des ganzen Werkstückes erleben. Für die Mehrzahl der Gesellen hatte der zünftige Handwerkerberuf nicht die abhängige Stellung auf Lebenszeit bedeutet, sondern war meistens nur eine Übergangszeit, an deren Ende die Selbständigkeit stand. Die Zunftsatzungen regulierten die Nachwuchsfrage und garantierten in der Regel einen sicheren Arbeitsplatz mit ordentlichem Arbeitslohn. In Krankheits- und Notfällen unterstützten Bruderschaftskassen ihre Mitglieder. In der Manufaktur wird der Arbeitnehmer bezahlt nach der Zahl der gearbeiteten Stücke und nicht nach seinem Können - eine weitere Bindung gibt es nicht.

Wenngleich die Spezialisierung der Manufaktur auf die Produktion eines Artikels technischen Fortschritt bedeutet und Präzision ermöglicht, durch die Qualitätssteigerung erreicht wird, gelangt man in den Werkstücken zwangsläufig zu einer Typisierung, die den persönlichen Ausdruck mehr und mehr einschränkt.

Das Jahrhundert, das das Können des Einzelnen so hervorhebt, entwickelt gleichzeitig Maßnahmen, die dieses schöpferische Können wieder einschränkt.

7.5.11 Ländliche Wohnung und Tracht im 18. und 19. Jahrhundert

Die früheren Formen des ländlichen Wohnens sind im Grunde Vorformen des städtischen Wohnens. So hatte sich bereits im Spätmittelalter im Gebiet der Alpen die Wohnform der Stube - als regelrechter gezimmerter Kasten - herausgebildet, die allmählich auch nördlich der Alpen übernommen wurde. Der Vorteil lag in dem erhöhten Wohnkomfort, diesen Raum von der Küche oder vom Flur her beheizen zu können und so vom Rauch der offenen Feuerstelle freizuhalten.

Im niederdeutschen Hallenhaus bilden das Flett - der Herdraum - und die dahinter liegende Schlafstube, oft mit weiteren Kammern, den Wohnbereich der Familie. Ursprünglich ist das an der Stirnseite des Hauses gegenüber dem Einfahrtstor gelegene Flett nicht von der Diele getrennt, an deren beiden Traufseiten die Ställe, mit den Gesindekammern darüber, angeordnet sind, sondern lediglich durch Kieselsteinpflaster vom gestampften Lehmboden des Wirtschaftsteiles abgehoben. Später sind jedoch vorallem in Westfalen und Oldenburg Diele und Flett durch die sogenannte "Scherwand" mit einer vertikal geteilten Tür voneinander getrennt. Sie schützt vor Zugluft, die durch das große Einfahrtstor und den offenen Kamin entsteht.

Im Flett spielte sich früher das eigentliche Leben des Bauernhaushaltes ab. Frei im Raum angelegt - ebenerdig oder nur wenig aufgemauert - war die Feuerstelle der Mittelpunkt des Raumes. Der Funkenschirm, in dem die Schinken und Würste zum Räuchern hingen, fing den Rauch auf und verteilte ihn bei schornsteinlosen Häusern unter der Decke des gesamten Dachraumes, wo er nicht nur dem ganzen Haus Wärmeschutz gab, sondern auch das Holzwerk konservierte, das Ungeziefer abhielt, den Stallgeruch absorbierte und das Getreide mahlfähig trocknete. Auch bei Häusern mit gemauertem Kamin war das Herdfeuer die zentrale Stelle des Hauses. Beim kaminlosen Feuer hing an einem waagerecht in den Raum ragenden drehbaren Wendebaum der Kesselhaken, der Sägehalen. Bei Herdfeuern mit Schornstein hing er - oft reich ausgestattet mit Inschriften zur Hochzeit der Hausfrau - in der Kaminhaube. Durch Einrasten in sägeförmig ausgebildete Stufen ließ er sich in verschiedene Höhen einstellen, um dem daran hängenden "Grapen", dem runden eisernen Kochtopf mit drei Beinen, die notwendige Hitze zu geben. (662.) Zum geschmiedeten Gerät beim Herd gehörte neben Töpfen und Pfannen vorallem der Feuerbock, auf den die Holzscheite der besseren Luftzufuhr wegen gelegt wurden, der drehbare Bratrost auf dem Dreifuß, der gleichfalls dreifüßige Pfannenuntersatz (663.) und der Feuerstülper, der runde, unten offene Gitterkorb, der polizeilich gefordert war, um die Glut bei Nacht zu sichern. (664.)

Das Flett war seiner Funktion nach ein Allraum, in dem gekocht, gegessen, gesponnen und die tägliche Feierabendunterhaltung gepflegt wurde. Eine Seite war als Waschküche eingerichtet, in der sich die Familie und das Gesinde wuschen. Trotz seiner Größe von oft 12o qm war es ein gemütlicher Raum, wozu die hölzernen Stützen und Rähme und die mit Schnitzwerk verzierten Möbel beitrugen.

Die bäuerlichen Möbel repräsentierten nicht im Sinne des höfischen und später auch des bürgerlichen Mobiliars, sondern blieben stets Gebrauchsgegenstände. Eine genaue zeitliche Einordnung bäuerlicher Möbel ist sehr schwierig, da einerseits Möbel und Wohnzubehör von Generation zu Generation vererbt wurden, so daß ihre formale Gestalt über Jahrhunderte ziemlich gleich blieb, andererseits aber doch gewisse Grundformen und etliche Dekorelemente des Barock, Rokoko und Biedermeier bei der Herstellung der in ihren Leitformen auf das Mittelalter rückführbaren Möbel aufgegriffen wurden. "Maßgebender ist freilich, daß die Wohngewohnheiten, die durch diese Möbel bezeugt sind, auf die Gesamtstrecke dieser Periode zurückgehen." (665.)

Die allgemeinen Wohngepflogenheiten der Neuzeit brachten im Bereich des Verweilens zum Essen, zum Gespräch, zum Rasten und zum Arbeiten auch für das Bauernhaus unterschiedliches Sitzmobiliar. Neben fest an die Wand montierten Bänken, mit oder ohne Lehne, Truhenbänken oder mobilen Bänken, besonders an dem großen Eßtisch im niederdeutschen Flett, bildeten sich auch bei den Stühlen unterschiedliche Formen heraus: Eßstühle, Ehrenstühle, Spinnstühle (666.) und Lehnstühle; letztere hatten als sogenannte Großvaterstühle ihren Platz direkt neben dem Herdfeuer. Alle Stühle waren in der seit der Renaissance tradierten Pfostenkonstruktion gearbeitet. Parallel dazu liefen über die Zeitspanne vom Mittelalter bis zum 19. Jh. die leichten Brettstühle, deren Beine in das Sitzbrett eingezapft waren. Die Rückenlehne wurde gern mit den jeweiligen zeitgebundenen Ornamenten gestaltet. (667.)

Im Verlauf des 18. Jhs. erfuhr auch das Ehebett im allgemeinen die Veränderung vom aufwendigen Himmelbett zum Aufsatzbett, wenngleich in mehreren Landschaften der abgeschlossene, mit Vorhängen zuzuziehende Alkoven in Gebrauch blieb. "Betten hatten, nicht nur im bäuerlichen Bereich, nicht nur die Funktion des Rastens, Ruhens und Schlafens, sondern vorallem des Zeugens und Gebärens, und rückten deshalb in den Bereich des Prunkmöbels ein." (668.) Der bis zum Dachaufsatz durchgehende Kopfteil der Betten war als Rahmen- und Füllungskonstruktion zwischen den tragenden Pfosten der Ort reichen Schnitzwerkes. Auf dem niedrigen Vorderteil aufgesetzte gedrehte Säulen trugen hier den Aufsatz. (669.) Neben oder vor dem Ehebett stand im allgemeinen die Wiege für das jüngste Kind der Bauernfamilie. Sie war - oft in der gleichen Art wie das Elternbett verziert - als Quer- oder Längsschwinger gearbeitet.

Das älteste und über Jahrhunderte durchlaufende Verwahrmöbel für Kleider und Leinen war die Truhe. Bis zum Ende des 19. Jhs. blieb dieses mit dem Klappdeckel geschlossene Legemöbel eines der wichtigsten Behältnisse des Bauernhauses. Die Frau hatte die Truhe als Hauptstück zur Beförderung ihrer Aussteuer mitgebracht; bei der Übersiedlung des Hausrates in den neuen Haushalt hatte die Truhe mit dem Heiratsgut in manchen Gegenden auf dem feierlichen Brautwagen einen besonderen Platz. Sie blieb vielfach das rechtlich abgesicherte Eigentum der Frau, auch nach der Auflösung des Haushaltes. (670.) Vielleicht ist von daher der sehr große museale Bestand an Truhen erklärbar. Im Norden Deutschlands war die Truhe entsprechend der allgemein hier üblichen Eichenholztischlerei als Stollenmöbel mit geschnitzten Front- und Seitenflächen in Rahmen- und Füllungskonstruktion und mit glattem oder an den Kanten profiliertem Deckel gearbeitet. In Süd- und Mitteldeutschland war die Kastentruhe mit den gezinkten Ecken und den gemalten oder flach geschnitzten Verzierungen gebräuchlich. Eine andere Form war die Koffertruhe. Hohe Füße, gedrehte Kugeln, profilierte oder ausgeschnittene Sockel und quergestellte Kufen trugen die unterschiedlichen Kästen der Truhen. (671.)

Seit dem 17. Jh. war im bürgerlichen Haushalt der Schrank immer stärker an die Stelle der Truhe getreten und fand allmählich auch im Bauernhaus seinen Platz als Behältnis für die nun hängend aufbewahrte Garderobe. Ebenso wie die Truhen waren die Schränke in Niederdeutschland mit Schnitzwerk verziert, vielfach beeinflußt vom allgemeinen Zeitgeschmack oder farblich zurückhaltend bemalt. Dagegen wurden in Süd- und Mitteldeutschland Farbe und Bemalung im 18. und 19. Jh. die hauptsächlichsten Dekorationselemente aller Möbelstücke, die regelrecht gefaßt wurden. Rein ornamentale Formen bedeckten neben figuralen Darstellungen - religiöser und weltlicher Motive - sowie Blumen die Vorderflächen und teilweise auch die Seitenteile. (672.) Zum Aufbewahren des Küchengeschirrs dienten in vielen Gegenden ein- oder mehrteilige Borde oder regalartige Schüsselbänke. Die Bäuerin in Niederdeutschland benutzte zu diesem Zweck die Anrichte, einen Schrank mit geschlossenem ein-

oder mehrtürigen Unterteil und einem zur Schaustellung von Keramik und Zinn dienenden Aufsatz. In Westfalen hieß dieses meist reichgeschnitzte Möbel aus Eichenholz "Kannenstock" und war im großen Flett im allgemeinen das einzige Prunkstück. Nur sehr wohlhabende Bauern hatten daneben noch den "Prahlhans", einen barocken Vitrinenschrank.

Wichtigstes Utensil und Schmuckstück zugleich war der Salzkasten, der gewöhnlich in der Nähe des Herdes hing, um das kostbare Salz trocken zu halten. Aufgehängt und aufgestellt zum Gebrauch und zu gleichzeitiger Zier waren etliche Gerätschaften aus Holz: Backmodel zum Spekulatiusbacken, Handtuchhalter, Löffelrechen, Mangelbretter, Butterfässer, Honigeimer und nicht zuletzt das gedrechselte Spinnrad mit dem Wickelholz und der Flachshechelbock.

Der Stolz der Hausfrau waren die Haubenschachteln, in denen Hauben, Bänder und Trachtenteile aufbewahrt wurden. Die aus spandünnem Fichtenholz gefertigten, bemalten ovalen Schachteln schenkte der Bräutigam seiner Braut als Zeichen ihres neuen Standes zur Hochzeit; denn es war seit dem Mittelalter in vielen Gegenden Deutschlands Brauch, daß die verheiratete Frau im Gegensatz zum jungen Mädchen ihr langes Haar unter einer Haube verbarg (Redensart: unter die Haube kommen). Gadelmacher hießen die Handwerker, die die Hauben- oder Brautschachteln herstellten; bemalt wurden sie von Schachtel- oder Gadelmalern. In den waldreichen Gegenden Thüringens und Bayerns entwickelte sich im 17. und 18. Jh. eine regelrechte Schachtelindustrie. "Von fahrenden Händlern wurden die kleinen Kunstwerke nach überall hin verkauft." (673.)

Die Vielzahl der Hauben in den Heimatmuseen macht deutlich, daß die Vielzahl der Trachten nach keinem System zu erfassen ist. (674.) Obwohl die Volkstracht zu den Kleidungen gehört, die nicht dem ständigen Wechsel der Modeaktualität unterliegen, ist dennoch eine Anlehnung an die Entwicklung der Mode ablesbar. In manchen Gegenden werden ältere Stufen als Ganzes oder in Details sehr lange tradiert, während andere näher am Verlauf der Mode blieben. Besonders die Mode des Biedermeier beeinflußte vielerorts die Tracht. Allerdings wurde an Übernahmen aus der Zeitmode, speziell der Einzelheiten, wieder lange festgehalten.

Nicht selten läßt die Tracht auf das Glaubensbekenntnis ihrer Träger schließen. "Da in katholischen Gegenden die Kirchenfarben übernommen werden, besitzen diese Gegenden damit meist eine reichere und farbenfreudigere Tracht als die evangelischen." (675.) Allgemein bestimmen Alter und Anlaß die Trachtenfarben. Gewisse Stücke sind an den Stand gebunden, etwa die Braut- oder Jungfernkrone, die nur von unbescholtenen Mädchen getragen wurde. Vielfach war die politische Grenze nicht so beständig wie die Tracht.

Nur selten wurde die Tracht in Hausarbeit hergestellt, sondern durchweg von Dorfschneiderinnen und Dorfschneidern oder Nähterinnen handwerklich gefertigt. Sie spielten daher in Bezug auf das, was getragen wurde, eine ausschlaggebende Rolle. Die Zutaten - Bänder, Borten, Fransen, Schleifen, Schnallen, Postamente u.ä. - waren im 19. Jh., der Blütezeit der Tracht, ebenso wie die Stoffe und Tuche Industrieprodukte.

Eng verwandt mit der Volkstracht bzw. ihr zugehörig war der ländliche Schmuck. Gearbeitet wurde er von Goldschmieden in kleineren Orten, die als Material Silber verarbeiteten, das teilweise vergoldet wurde. In Friesland und Schlesien war allerdings massiver Goldschmuck gebräuchlich. Filigranarbeit war vor allen anderen gleichfalls geübten Techniken der bevorzugte Dekor. Das Zierwerk des Filigran wird gebildet aus feinen runden, gekörnten oder geperlten Drähten, die in Mustern auf metallene Unterlagen gelötet werden. Ergänzt wurde das Filigran durch die Granulation, bei der Silber- und Goldkügelchen auf-gelötet werden. Häufig wurde auch Glasfluß (Emaille) als Ziermöglichkeit der Schmuckstücke eingesetzt.

Vielfältig waren die Funktionen und Formen des ländlichen Schmucks. In Niederdeutschland wurden Spangen in Kreis- und Herzform besonders geschätzt. Aufwendiger waren die aus Filigran und Perlen gestalteten Schließen und Haken für Mäntel und Schürzen. (676.) In Westfalen und Braunschweig fand vorallem der Bernstein - weitab von seinen Fundgebieten - vielgestaltige Verwendung als Kette und Armband. (677.) Ketten mit Münzen gab es vornehmlich in Thüringen und im Egerland. Den eigentlichen Schmuck ergänzten Riechbüchslein, gestaltet als Herz, Tier oder Urne.

7.6 Objekte des 19. und 2o. Jahrhunderts

Die Betrachtung künstlerischer Objekte des 19. und 2o. Jhs. in einem Heimatgebiet wird weniger als bei denen früherer Zeiten die Epochalgestalt der Kunst erarbeiten können. Zu groß sind Fülle und Breite des Geschaffenen und zu unterschiedlich ist der regionale Bestand, besonders der museale, um eine abgerundete und umfassende Analyse oder gar eine abschließende Deutung geben zu können; denn zu wenig gefestigt ist noch das Bild der Geschichte im Nebeneinander und Gegeneinander ideologischer Pluralität. Hilfreich wird deshalb bei der Betrachtung jüngerer Kunst die enge Zusammenarbeit mit dem Fach Geschichte sein.

So wird es notwendig - soll oberflächliche Pauschalität vermieden werden - Akzente zu setzen, um vom Elementaren und Exemplarischen her Wege zum Verstehen der künstlerischen Äußerungen finden und gehen zu können. Dabei werden die bildnerischen Ausdrucksformen und die Themenkreise jeweils im Vordergrund stehen.

Die künstlerischen Äußerungen der Gegenwart können folglich in einer didaktischen Erschließung epochal zugeordneter Objekte eines Heimatgebietes durch analysierende und deutende Bestandsaufnahme nicht oder nur in äußerst unsicherem Angang behandelt werden. Sie sollen und dürfen jedoch keinesfalls bei der unterrichtlichen Betrachtung künstlerischer Objekte ausgeklammert werden - etwa bis die historische Kunstwissenschaft ein begründetes Urteil vorgelegt hat -, sondern müssen unbedingt vorgestellt und diskutiert werden. Um aber die Kommunikation mit den Objekten und Aktionen heutigen Kunstschaffens - im weitesten Verständnis - nicht von der Randposition eines ungenügend oder falsch vorbereiteten Betrachters führen zu müssen, sollte neben dem fertigen Ergebnis, ganz im Sinne des heutigen Kunstschaffens, das Entstehen eines Kunstwerkes und vorallem das Gespräch mit seinem Autor, der dabei die Gründe und Hintergründe seines Schaffens unmittelbar selbst erläutern und kommentieren kann, Unterrichtsgegenstand der Werkbetrachtung sein. (678.)

7.6.1 Haus und Möbel um 18oo

Anders als aus Romanik und Gotik, besonders aber aus dem Barock lassen sich nur wenige, mit diesen meßbare epochaltypische Bauwerke aus der Zeit nach dem Ausklang des Barock finden. Der geistige Gleichklang des Kulturgeschehens, formal geprägt als einheitlicher Kunststil, ist seit der Französischen Revolution für lange Zeit - fast bis zur Mitte unseres Jahrhunderts - gestört. Mit der Autonomie der einzelnen Künste ergibt sich ihre Isolierung, aus der heraus kein verbindlicher Stil mehr geschaffen werden kann, sondern nur noch Stilrichtungen, kraftvoll oft im Ansatz aber zu individualistisch-intellektuell und damit zu schwach und ohne prägende Kraft und ohne große tragende Gemeinschaft.

Die erste dieser Kunstrichtungen, für die nun die kunstwissenschaftliche Sprache Wortbildungen mit der Endung "ismus" findet - analog zum klassifizierenden Sprachgebrauch der Wissenschaft überhaupt -, ist der Klassizismus. Als klassischer Stil ist er bereits in den letzten Jahrzehnten des 18. Jhs. besonders im westlichen Europa die propagierte Protestbewegung gegen Barock und Rokoko, derem artistischen Überschwang die Ideen der Aufklärung Vernunft und Natur entgegenstellen. Natur, das bedeutet Klarheit und Gesetzmäßigkeit, Wissenschaft statt Magie und damit letztlich Freiheit statt Willkür. Bis in den Bereich zwischenstaatlicher Etikette reichte die naturbestimmte Formsuche, und sicherlich wurde der strenggläubige Puritaner Benjamin Franklin fälschlich für einen "retour à la nature"-Anhänger gehalten, als er, um den Aufstand der noch nicht vereinigten amerikanischen Staaten diplomatisch einzufädeln, in seiner schlichten Kleidung wie der

antike Cato unter den Hofschranzen der Pariser Salons wirkte, gleichsam ein frischer Hauch aus der neuen Welt.

Der Begründer der klassischen Archäologie, Joachim Winkelmann, hatte mit seinen ästhetischen kunstgeschichtlichen Betrachtungen der klassizistischen Formvorstellung den entscheidenden künstlerischen Impuls gegeben. Der Baumeister des Panthéon in Paris, Germain Soufflot, hatte vor Baubeginn dieses Monumentalwerkes die griechischen Tempel von Paestum studiert und vermessen und seine Erkenntnisse in die Baukonzeption eingebracht. Winkelmanns Formulierung "Edle Einfalt, stille Größe" war das Leitmotiv in der Begeisterung für die griechische Kunst in Deutschland, und "Das Land der Griechen mit der Seele suchend", wie Goethe in seiner Iphigenie schrieb, strebte man nach den Idealen der Humanität, der Selbstzucht und der Harmonie. Dem entsprach die Suche nach der Ausgewogenheit in der künstlerischen Gestalt.

Während Klassizismus, als internationale Stilbezeichnung, eigentlich ein Sammelbegriff für die Stile Louis XVI., Directoire und Empire ist, läßt sich der Zeitraum seiner Wirksamkeit in Deutschland nur schwer fixieren. Sein Beginn fällt etwa mit Goethes italienischer Reise (1786) zusammen, aber seine Auswirkung bleibt über die napoleonische Ära hinaus lebendig.

In der Architektur ereignet sich eine Rückbesinnung auf die Grundformen des Bauens, wobei allerdings die Gestaltungskraft des Architekten das klassizistische Bauwerk bestimmt. Seine klarste Ausprägung findet es besonders in Deutschlands Norden, "dem das Preußisch-Harte der stereometrischen Elemente der "Revolutionsarchitektur" und der sachlich-strenge Charakter der klassizistischen Baustruktur nur zu sehr entspricht". (679.) Weniger an den öffentlichen, pathetisch bestimmten Repräsentationsbauten als an den erhaltenen Privathäusern, den Villen oder städtischen Bürgerhäusern, läßt sich die formklare Einfachheit klassizistischer Architektur erkennen, zumal hier Architekt und Bauherr in Zusammenarbeit ihre persönlichen Vorstellungen von der neuen klassischen Formempfindung einbringen und verwirklichen konnten.

Gemeinsames Merkmal des klassizistischen Gebäudes ist die flächige Schlichtheit der Baukörper. Die Hauptfassade stellt eine in sich abgeschlossene architektonische Komposition aller formalen tektonischen und ornamentalen Elemente dar, nach Ernst Straßner ein Nachklang der Barocktradition. (680.) Ihre Harmonie erhält die Wandfläche durch ihre Geschlossenheit, die nicht durch große Öffnungen zerrissen wird, sondern durch den Rhythmus vertikal betonter rechtwinkliger Fenster gegliedert ist. Fensterproportion ist in den Hauptgeschossen oft das doppelte Quadrat. In dem Verhältnis von Öffnung und Fläche dominiert fast unmerklich der Mauerwerkanteil. Die Rechtwinkligkeit als Prinzip ordnender Gestaltung ist zugleich ornamentales Element, dargestellt in den horizontalen, blockhaft lagernden Fensterbänken, den plastifizierten, die gesamte Hausbreite überspannenden Brustriegeln und besonders durch den Vorsprung der risalitartigen Eingangspartie, die bis zu ihrem flachgiebeligen Dachabschluß als kleineres stehendes Rechteck dem großen liegenden Rechteck der gesamten Fassade vorgeblockt ist. Bezugshöhe für die Eingangsöffnung ist die Oberkante der Fensterleibungen. Die Bekrönung der Mitte mit eigener Bedachung als Formprinzip tradiert das barocke Architekturprinzip. Oft sind es nur der Flachgiebel, von Zahnleisten oder Klötzchenfriesen unterstützt, flankierende Eingangssäulen mit Basis und Kapitell, Reliefbänder und aufgemalte oder gestuckte Ornamente, die das antikisierende Element des klassizistischen Hauses ausmachen; das Eigenständige dieses Baustils ist jedoch die ausgewogene, harmonische Proportionierung.

Häufiger als bei den Bauwerken ist das Kompositionsschema aus der Vertikalen und Horizontalen, als der natürlich-vernünftigen Gestalt, in erhalte-

nen Stücken der klassischen Möbelkunst in Deutschland zu finden. Bestimmend sind Linie und Fläche, die durch Rechtecke, Kreise und Ovale die Tektonik der Möbel bestimmen, angeordnet in strenger Symmetrie und Proportion. Ihre Konstruktion wird nicht überdeckt durch unregelmäßige Überwucherungen und kurvige Verschmelzungen, sondern deutlich hergezeigt, vornehmlich an den Verbindungspunkten der tragenden und lastenden Glieder. Der sparsame ornamentale Schmuck, im Geist der Zeit aus der griechischen Antike entlehnt, will nicht den Aufbau verdecken, sondern unterstützen. Beliebte Schmuckdetails sind Säulen und Kapitellformen sowie kannelierte Pilasterformen an Stuhl-, Tisch- und Schrankbeinen; Mäandermuster und Vasenmotive gestalten zurückhaltend die Flächen. Die feuervergoldeten Bronzeapplikationen des napoleonischen Empire haben auf das deutsche Möbelschaffen weniger Einfluß ausgeübt als die feinen Details der gutproportionierten und ideenreich gestalteten Möbel der Engländer George Hepplewhite (gest. 1786) und Thomas Sheraton (1751 - 1806).(681.)

Konsequent wird das klassizistische Möbelstück herausgelöst aus einer raumbestimmenden Gesamtdekoration und statt dessen seinem Gebrauchszweck entsprechend in den Raum gestellt, dessen Wände jetzt nicht mehr getäfelt, sondern mit den gleichfalls aus England übernommenen gedruckten Papiertapeten bekleidet sind. Die Bezugstoffe der Möbel aus Kattun und Cretonne sind fein abgestimmt auf die hellen Hölzer der Esche, Birke und Birne.

Beliebter als in den voraufgegangenen Epochen der Schreibtisch war, ist im Klassizismus der Schreibsekretär. Nach Meinung von Müller-Christensen drückt seine Gestalt die "architektonischen Ideale der Zeit" am besten von allen Möbeln aus. "Geschlossen konnte er der Form eines antiken Monuments nahekommen." (682.) Seine bestimmende Dekoration war die sich wiederholende Maserung des naturbelassenen Holzes in der flächenhaften Gesamtgliederung des durch Schubkästen oder Türen geteilten Unterteils in Tischhöhe und des meist kleinteiliger gestalteten, etwas zurückgesetzten Oberteils mit der Schreibklappe. Hinter der Klappe verbarg sich eine "Welt minutiöser antikischer Architekturformen. Kleine Säulchen auf hohen Postamenten teilten die Stirnwand fassadenartig ein. Meist war in der Mitte ein hohler Raum, ähnlich einer Halle, tief im Hintergrund mit einer Spiegelwand und zu den Seiten mit kleinen geheimen Fächern versehen." (683.)

7.6.2 1800 - 1850, Aufbruch der unpolitischen Malerei zur individuellen Kunst

Der folgenschwere Umbruch der Französischen Revolution, mit der der Weg zu neuen Gesellschaftsformen beschritten wurde, mußte auch die Kunst neue Maßstäbe finden lassen. Die Erklärung der Menschenrechte befreite den Künstler aus der dauernden Dienstbarkeit und Abhängigkeit anderer Mächte: der Religion, der Mythologie, der Fürsten, und machte ihn wie jeden Bürger unabhängig gegenüber allgemeinen Anschauungen. Erstmalig konnte er persönliche Empfindungen, Ansichten und Neigungen voll ausdrücken. Nach einer Formulierung von Georges Peillex verwirklicht das 19. Jh. auf dem Gebiet der Kunst "den entscheidenden Übergang von einer Welt zur anderen". (684.) Es ist nicht verwunderlich, daß die Größe des künstlerischen Schaffens in diesem Jahrhundert in der kaum übersehbaren Zahl individueller Äußerungen und Leistungen liegt, die es ihrerseits unmöglich machen, sie als einheitliche Erscheinungsform aufzufassen und zu betrachten.

Als in den ersten Jahrzehnten des 19. Jhs. die Romantik als Gegenbewegung zum Klassizismus alle Bereiche der Kunst und des Lebens erfaßt, bringt diese Endphase des deutschen Idealismus in der Literatur nicht nur einen Blütenkranz empfindsamer Lyrik und Novellen hervor,und sammelt nicht nur Kunstmärchen und alte deutsche Lieder, sondern bezieht durchaus auch politische Positionen. Aus der "Wiederentdeckung" des Mittelalters und der

Begeisterung für das deutsche Kaisertum erwächst ein Geschichtsmythos, der im Kampf gegen Napoleon jene patriotisch-politische Literatur gebirt, die Generationen des 19. und 2o. Jhs. beeinflussen sollte. Aber neben Ernst Moritz von Arndt, der den Rhein als "Deutschlands Strom nicht Deutschlands Grenze" preist und "Anleitungen für deutsche Kriegs- und Wehrmänner" gibt, steht der streitbare, wenn auch konfessionell eingeengte, Journalismus eines Görres. Letztlich wurzelt die "Weltanschauung" der Romantik in der Philosophie Fichtes, dessen System, vereinfacht ausgedrückt, eine Gleichung ist: Ich = Welt; von Schelling umgekehrt, heißt die Gleichung dann: Alles (Welt) = Ich. Aber dieser, vom Sturm und Drang übernommene Ich- und Geniekult kann nicht verhindern, daß die Romantik die Ursehnsucht nach metaphysischer Geborgenheit neu sieht und formuliert.

Die Malerei drückt sich dabei unpolitisch aus. Aus den traditionellen Bindungen und Ordnungen entlassen, reagiert sie zunächst mit Absonderung. "In der ungewohnten und noch nicht mit verbindlichen Inhalten erfüllten Freiheit bürgerlichen Lebens", so stellt Reinhard Müller-Mehlis fest, "erfuhr gerade der Künstler die Schutzlosigkeit des Individuums." (685.) Zwar war er autonom in seinem Schaffen, aber ohne die Sicherung fürstlicher und kirchlicher Aufträge stand er in seiner gesellschaftlich isolierten Position inmitten einer Welt, die Liberalität als Möglichkeit egoistischer Gewinnmaximierung zu persönlichem Wohlergehen auslegte. Das Bewußtsein, außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft zu stehen - gezwungen oder freiwillig -, ließ den Künstler einen Gegentyp zum Bürgerlichen entwickeln, was ihn wiederum in den Augen des Bürgers zum Sonderling oder Genie machte. Für ein utilitaristisch orientiertes Bürgertum mußte auch die Kunst schließlich Warencharakter erhalten, eine Entwicklung, auf die der aus seiner dienenden Funktion entlassene Künstler mit einer romantischen Protesthaltung reagierte. Ähnlich wie der Klassizismus sein Leitbild aus der Antike nahm, stand für den Künstler des frühen 19. Jhs. an seinem künstlerischen Neubeginn die Rückbesinnung auf die Kunst des Mittelalters. Gleichzeitig erhob auch die Wissenschaft das künstlerische Schaffen der Gotik und besonders der Dürerzeit zum Gegenstand ihrer Forschung. Bei einzelnen Malern ging die Begeisterung für das "Altdeutsche" so weit, daß sie in mittelalterlicher Gewandung mit schwarzem Barett auftraten.

Etliche deutsche Maler gingen nach Rom, um dort ihre neue künstlerische Gedankenwelt zu ordnen und zu formulieren. Es entstanden Bildwerke, die nicht Gesehenes zeigen, sondern farbige Dichtungen sind, gemalt, um die Gedanken auszudrücken, die um die unlösbaren und nur zu erfühlenden Rätsel und Geheimnisse des Lebens kreisen.

Die holländische Malerei des 17. Jhs. hatte mit dem der Zeit eigenen Realitätssinn die Landschaft als autonomes Bildthema angesehen und in meisterlicher Vielfalt dargestellt; aber noch im Klassizismus konnte sie nur den letzten Platz in der Hierarchie der Künste beanspruchen. Für die deutschen Maler der Romantik wird die Landschaft eines der großen Themen - durch die Naturphilosophie zu neuer Bildwürdigkeit gelangt.

Es geht den Malern nicht um photographisch echte Wiedergabe der Motive. Im Bild der Landschaft sollen Inhalte, des Gefühls und der Seele, als das subjektive Erleben der Welt ausgesagt sein. Irdisches und Kosmisches, Gott und Mensch sollen sich im Gedanklichen und Anschaulichen finden zu einer Erlebniseinheit. Weil das Bezugsfeld zum Überirdischen, zum Jenseits, die Natur ist, haben die Landschaftsbilder nicht selten sakralen Charakter. Der Sonnenuntergang, die geheimnisvolle Stunde zwischen Tag und Nacht, ist gleichsam für Dichter und Maler eine Zeit, in der die Ahnung vom Unendlichen, vom Verblassen des strahlenden Glanzes, von der Zwielichtigkeit und vom Dunkel des Daseins gemeinsam ausgedrückt werden kann. Die eigene Endlichkeit und die Unendlichkeit der Natur sollen einander durchdringen und aufheben. In symbolbeladenen und verschlüsselten Szenen mit bisher unbe-

achteten Naturerscheinungen, wie Dämmerung und Nebel, als Zeichen des Unfaßbaren, aber auch wie helles Himmelslicht in weiter hoher Landschaft, als Zeichen der Reinheit, wird das Aufgehen des Menschen in der Natur beschrieben.

Goethes und Herders Pantheismus hatten das Göttliche in aller Schöpfung gesehen, die Romantik sieht es als ein "weltfernes Gegenüber". "Der Piätismus förderte solche religiösen Gefühle eines subjektiven Individualismus, der Absonderung suchte von Gehäusen und Konventionen." (686.)

Primär die Malerei gab den Romantikern die Möglichkeit, ihrem von Sentiment und Emotion bestimmten Gedankenkreis künstlerischen Ausdruck zu verschaffen; einem schöpferischen Bauschaffen standen sie fern; denn zur konstruktiven Erstellung eines Bauwerkes bedurfte es einer rationalen Haltung. Das Verhältnis der Romantik zur Baukunst ist - als Bestandteil der allgemeinen Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit - das Interesse an den mittelalterlichen Baustilen, vornehmlich an der Gotik. Mit dem Rückzug aus der Gegenwart begann die deutsche Romantik, Nation und Volk - sowie deren Geschichte - bewußt zu machen.

Immer wieder war die Idee von der Gemeinschaft des Volkes gescheitert. Die wiederentdeckten Sagen und Märchen sollten sie neu beleben. Ihre Thematik eröffnete der Bildkunst neue Bereiche. Der Gedanke der Einheit erhielt aus der "Tiefe" des vermeintlichen gemeinsamen Kulturgutes Trost in der bitteren Realität der Restauration. Das Historienbild, bei dessen Gestaltung bisweilen sogar der figurenreiche Malstil und die kräftige Anwendung von Lokalfarben der spätmittelalterlichen Malerei nachempfunden wurde, machte das aus dem Rückgriff in die Geschichte entwickelte Ideengut rasch populär. Aber die neuen Inhalte des Volkhaften, die hohen Ideale der Gemeinschaft, gerieten alsbald in das "Kalkül der Machtpolitik", zuerst als "Appell", dann als "Phrase". (687.) In der zweiten Hälfte des Jahrunderts wirkt die offizielle Historienmalerei trotz virtuoser Gestaltung geradezu banal und bisweilen sogar peinlich.

Während die französische Malerei des 19. Jhs. stets künstlerischen Anteil an der politischen Auseinandersetzung hatte - durch vorbildgebende Darstellung antiker Ereignisse oder Sagen, durch Porträts politischer Persönlichkeiten oder durch Bilder der Revolutionsgeschehnisse, aber auch durch beißende Karikaturen -, bleibt der deutsche Künstler der Tagespolitik, ihren konkreten Aktionen und ihrer staatlichen Repräsentation während der Revolution und der Kaiserzeit weitgehend fern. Freilich war politische Betätigung im Deutschen Bund durch scharfe Zensur und drakonische Strafen nahezu eingeschränkt.

In der politischen Windstille suchten die Maler ihre Themen in anderen Bereichen des Lebens. Schon in der Romantik war neben der Landschaft das Bildnis des Menschen, als Porträt oder Gruppenbild, ein Hauptmotiv der Malerei. Besonders der Künstler schien in der schwer durchschaubaren Welt voller Unsicherheitsfaktoren von dem Wunsch nach menschlicher Gemeinschaft und Bindung an Freunde und Gleichgesinnte stark ergriffen gewesen zu sein. Müller-Mehlis nennt das Freundschaftsbild der Romantik eine "einmigartige Erscheinung in der Kunstgeschichte". (688.)

Die nachromantische Zeit des Biedermeier liebt die überschaubaren, intimen Bereiche. Das Private ist wichtiger als das Öffentliche, das Familiäre und Wohnliche ist Schutz gegen die Außenwelt. Der Familienkreis als der Ort der Geselligkeit und Harmonie wird beliebtes Bildthema. In vertraulicher Atmosphäre führt die ganze Familie am Kaffeetisch ein Gespräch, liest der Vater den Kindern und der Mutter vor, spielen, singen und schaukeln die Heranwachsenden auf der Terrasse des Hauses. Häufig wiederkehrendes Thema ist der Blick aus dem Fenster, den sowohl das junge Mädchen als auch das

liebende Paar tut, aus der Geborgenheit des Hauses in das - im Gegensatz zum minutiös gemalten Fensterbild der Renaissance - verschwommene und wenig genau dargestellte Draußen.

Eine eigene Gruppe bildet das Kinderbildnis, sowohl das Einzelporträt als auch die Gruppendarstellung. Die Teilnahme von Kindern im Bildgeschehen war lange Zeit nur Jesus und Johannes vorbehalten; im Renaissance- und Barockbild übernahmen Kinder - vielfach als Putti - die Aufgaben der Staffage, während im 18. Jh. der Sprößling des Fürsten - als Erbträger und Bewahrer der Dynastie - Repräsentation darzustellen hatte. Die Maler des 19. Jhs. beginnen die eigene Welt des Kindes zu entdecken, das spielen und träumen darf und trotz der Erwachsenenkleidung das zu behütende Wesen ist. Das Kind wird zum Sinnbild der Reinheit und Unschuld. Die "zarte Melancholie" der dargestellten Kinder "scheint in frommer Unschuld die Bürde des Lebens vorauszuahnen". (689.)

Gemüt und Humor sind in der Zeit des Biedermeier des Volkes liebste Werte. Das Landschaftsbild der Zeit sucht nicht mehr die majestätischen Schöpfungen Gottes und das Hineingestelltsein des Menschen in die unendliche Weite des Erdenlebens, sondern die Geselligkeit in der bewohnten Landschaft, den vertrauten Umgang mit Menschen, Tieren und Pflanzen. Der stets spürbare Bezug zum Menschen läßt die Landschaft zum kultivierten Nutzland werden, mit Feldern, Wiesen und Gärten, mit Wegen und Zäunen, mit Bauernhäusern und Ställen, aber auch mit Menschen, schaffenden Bauersleuten oder wandernden Naturfreunden. Noch bedarf der Maler für die Landschaftsdarstellung der Staffage von Mensch und Tier; befreit sind seine Bilder allerdings vom Ballast jenseits-bezogener Gedanklichkeit in heroischen Formen und symbolkräftigen Farben.

Es dauert noch bis zur 2. Hälfte des 19. Jhs., bis die reine Landschaft, ohne Inhaltlichkeit, Sinngebung und Deutung in ihrer realen Zuständigkeit wiedergegeben und angenommen wird. Die auffällige Tendenz zum Realismus in der Malerei ist letztlich in der veränderten Situation des beginnenden Industriezeitalters und dessen ersten sozialen Problemen zu suchen.

Den Naturwissenschaften gelingen in dem Jahrzehnt von 1840 - 1850 jene Entdeckungen, die in der Folgezeit das menschliche Leben entscheidend mitverändern: die Atomgewichte der chemischen Elemente werden festgelegt, die erste Atomtheorie aufgestellt und die Lichtgeschwindigkeit gemessen; 1844 wird zwischen Washington und Baltimore ein Telegraphendienst installiert; der Medizin gelingt 1846 die erste Narkose.

Nicht mehr die Rückbesinnung auf die Vergangenheit kann die Maßstäbe für das Leben schaffen, sondern die Realität der Gegenwart. Sie wird auch für die Wort- und Bildkunst das künftige gestaltungswürdige Thema.

7.6.3 Biedermeier - der erste bürgerliche Wohnstil

Die Devise des Biedermeier "Trautes Heim - Glück allein" ist nach Auffassung von Gottfried Sello "keineswegs so harmlos, so philiströs gemeint", wie sie klingt. (690.) Die Haltung des Biedermeier ist der selbstbewußte Protest der bürgerlichen Klasse, die in den Befreiungskriegen den schwankenden Preußenkönig mitgerissen hatte und voller Enthusiasmus die Opfer gebracht hatte, die ihr für die "gemeinsame" Sache abverlangt worden waren. Aber das Versprechen innerer und äußerer Freiheit, das Recht auf eine "Repräsentation des Volkes", verheißen durch den königlichen Erlaß vom 22.8.1815, wurde vergessen. Die "Patrioten", Männer des Bürgertums, die sich für die Ideale von Einheit, Recht und Freiheit eingesetzt hatten, wurden als "Demagogen" von der triumphierenden Reaktion verfolgt. Die Schikane der Restauration ging wegen der freiheitlichen Gesinnung der Turner sogar soweit, das Turnen in den Schulen zu verbieten, die Turnplätze zu schließen und die Turngeräte als Brennholz zu verkaufen.

Es ist beinahe selbstverständlich, daß sich der von der Politik der großen Herren mißachtete Bürger in seine eigenen vier Wände zurückzog; denn hier konnte ihm niemand hineinreden oder ihn bevormunden und aus den ökonomischen wie politischen Zwängen wurde eine Welt der Freiheit. Die Wohnung wurde der Ort des eigenen bürgerlichen Lebensstils, und das Biedermeier entwickelte den ersten Wohnstil mit spezifisch bürgerlichen Ausdrucksformen als eine deutliche Alternative zu den vorangegangenen Stilprägungen aus aristokratischer Kultur.

Historisch ist die Epoche des Biedermeier eingegrenzt durch das Ende der Befreiungskriege und den Wiener Kongreß um 1815 und das Revolutionsjahr 1848.(691.) Als künstlerische Stilepoche wird diese Zeit erst um 1900 mit dem Namen Biedermeier gekennzeichnet. Am Beginn der 50-er Jahre des 19. Jhs. war er eine in gesellschaftlich-politischen Zusammenhängen gebrauchte Spottbezeichnung, die Victor von Scheffel erfunden haben soll, indem er in seinen "Fliegenden Blättern" die Philistertypen Herr Biedermann und Herr Bummelmaier zusammenzog zur Figur des Herrn Biedermaier. 1850 erschienen in den "Fliegenden Blättern" erstmalig die "Gedichte des schwäbischen Schullehrers Gottlieb Biedermaier und seines Freundes Horatius Treuherz". Der Mediziner Adolf Kußmaul hatte die naiven und komischen Reime eines badensischen Dorfschulmeisters entdeckt und der Amtsrichter Ludwig Eichrodt hatte sie überarbeitet, ergänzt und als Serie herausgegeben. "Es steht ein Wetter grad über der Erd, wenn`s nur ins Württembergische fährt!" (692.)

Der Wohnstil des Biedermeier ist konsequent auf die bürgerlichen Lebensverhältnisse, auf kleine Zimmer und bescheidene Mittel zugeschnitten, und nicht eine Vereinfachung der klassizistischen Möbelformen oder deren Weiterführung, wie Ernst Straßner annimmt. (693.) Vielmehr besitzen die schlichten zierlichen Möbel ihren eigenen Rang, der alsbald auch "in den Palais des Adels und den Schlössern der Fürstlichkeiten" anerkannt wird. (694.)

Das wichtigste Möbelstück an der Hauptwand des Biedermeierzimmers ist das große Sofa mit den leicht geschwungenen Rücken- und Seitenlehnen, die oft als geschnitzte Füllhörner ausgearbeitet sind. Andere Dekorformen sind Girlanden und Schwäne mit gebogenen Hälsen. Seine Sitzfläche ist zur Anordnung von Schubkästen in den Seitenteilen bisweilen eingezogen. Vor dem Sofa steht auf einem einzigen kräftigen oder auf einem drei- bzw. viergeteilten Säulenfuß der Tisch mit der runden oder ovalen Platte auf einer hohen Zarge. Die Sitzrunde für die ganze Familie wird durch mehrere Stühle mit durchbrochen gearbeiteter Rückenlehne vollständig. Zum ersten Mal seit dem schön geschwungenen Stuhl der griechischen Antike macht ein Sitzmöbel wieder ein Zugeständnis an die Haltung des Menschen, der auf ihm sitzt, ohne dessen Repräsentation unterstreichen zu wollen. Die vom Fuß aus hochgeführte Rückenlehne, zunächst zum bequemen Sitzen geschweift, schafft formale Anmut ohne die funktionale Einfachheit zu beeinträchtigen. Griffig ist die ausgebogte Querlehne durchgebildet und lädt zum Anfassen ein. Nur eben gebrochen, bleiben die Kanten als klare Linienführung erhalten.

Feines Sprossenwerk teilt die Glasfüllungen in den Türen der Vitrine, dem liebsten Kastenmöbel der Zeit, in dem schöne Porzellantassen und Gläser zur Schau gestellt und Erinnerungsstücke aufbewahrt werden. Im Gegensatz zum männlich betonten Klassizismus wird im Biedermeier wieder der Einfluß der Frau sichtbar. Die Formen der Näh- und Handarbeitstischchen sind besonders vielgestaltig. Der neuerlichen Freude an lebenden Pflanzen im Zimmer entsprechen die Etageren, Körbe und Tischchen für Blumen. Als sogenannte "Psyche" ist der Spiegel in einem Säulengestell, horizontal drehbar, oder über dem Konsoltisch aufgehängt. Die Menschen des Biedermeier waren wie ihre Vorfahren schreibfreudig geblieben und schätzten deshalb ebenso wie diese den Sekretär mit der abklappbaren Schreibplatte.

Die Tischlerei des Biedermeier kannte noch nicht die arbeitsteilige Produktion der Serienmöbel. Jedes Möbelstück war vom Entwurf bis zum letzten Glätten der Politur die persönliche Arbeit eines Meisters oder Gesellen. "Materialkenntnis, sichere Formvorstellung und wirkliches "Hand"-werkliches Können schufen ein lebendiges Gebrauchsstück." (695.)

Verglichen mit dem Empire wurde ornamentaler Schmuck nur noch äußerst sparsam verwandt, die dekorative Wirkung wurde durch die naturbelassene zartgeflammte Maserung der Hölzer erreicht. Der Wunsch nach spiegelglatt polierter Oberfläche bestimmte die Verwendung kurzfaseriger und feinporiger Hölzer wie Esche, Ahorn, Birke, Ulme, Kirsche, Nußbaum und Mahagoni.

Feine Streifen, oft zart geblümt, mustern die Möbelbezüge aus Seiden-, Kattun- und Ripsstoffen, farblich passend zu den gleichfalls mit Ranken- und Blumenmustern bedruckten Tapeten. Allein die Gardinen und Vorhänge stehen, üppig und kunstvoll in Bögen gerafft, in reizvollem Kontrast zur Schlichtheit des Raumes, in die sich Teppiche und Decken, vielfach in langwieriger Petit-Point-Stickerei gefertigt, wiederum in feiner Abstimmung zarter Farben einfügen.

7.6.4 Der Historismus der Gründerzeit

Für die Jahrzehnte zwischen dem Biedermeier und dem Jugendstil, also etwa zwischen 1850 und 1895, gibt es mehrere namentliche Bezeichnungen. In England heißt die Zeitspanne das "Victorianische Zeitalter", in Frankreich das "2. Kaiserreich", das nach dem Kriege in das"Fin de siècle" mündet und in Deutschland die "Gründerzeit". Neben den autonomen Kunstrichtungen in dieser Zeit steht die offizielle Kunst, die von der überwiegenden Mehrheit des Bürgertums akzeptiert wird. Die kunstgeschichtliche Bezeichnung "Historismus" trifft als umfassender Begriff vornehmlich die Architekturgestalt in der 2. Hälfte des 19. Jhs. und am Beginn des 20. Jhs.

Verdiente der Klassizismus wegen seines eigenschöpferischen architektonischen Beitrags noch den Namen Stil, so verhindert die rückwärts orientierte Romantik - an der in sich sachbezogenen Architektur uninteressiert - einen originären künstlerischen Ansatz im Hinblick auf das Bauen. Auch der introvertierte Bürger des Biedermeier vermag mit schlichten und geschmackvollen Häusern für das städtische und ländliche Leben der Zeit nur die klassizistische Tradition weiterzuführen. "Danach nehmen die stimmungshaften Momente im Verein mit der "Wissenschaftlichkeit" des Bauens unter gleichzeitiger Abnahme künstlerischen Taktgefühls zu." (696.)

Die Gründung des Deutschen Reiches hatte das Interesse für die Geschichte sehr stark gefördert. "Vaterländische Geschichte" war das Lieblingsfach der Schuljugend. Das Denken in historischen Kategorien ist in der wilhelminischen Zeit auch der offiziellen Kunst eigen. Die neuen Vokabeln Kaiser, Krone, Reich mußten gerade für die Architekten Zeichen sein, adäquate Formen für die Baukunst zu finden, so wie es das alte Reich vermocht hatte, sich in seinen Bauten darzustellen, deren Formen man übernahm. Man baute also neoromanisch, neogotisch oder renaissancehaft; Barock als Ausdruck der Kleinstaaterei war verpönt. Der Rückgriff auf die alten Baustile führte zum Analysieren der puren Formen; und wenn Formen nur noch Formen sind, führt ein schulmäßig geübtes Hantieren mit ihnen unweigerlich zum Eklektizismus. "Damals entstehen Musterbücher der historischen Stile und Ornamentvorlagen aus der Kunst aller Zeiten, die dem Kunden wie ein Katalog vorgelegt werden, damit er sich entsprechend bediene." (697.) Wohnhäusern, Fabrikgebäuden, Schulen, Bahnhöfen und Rathäusern hängte man Fassaden und Formen früherer Stile vor und fügte deren Bauelemente in die Räume ein. Kirchen aber ließen sich vom Fundament bis zum Dach in den Formen früherer Jahrhunderte bauen.

Das aufgeklärte Bürgertum, das als Träger der Kultur sich weitgehend mit der offiziellen Kunstrichtung identifizierte, hatte letztlich die Bindung an die Transzendenz gelöst und verloren, an der die Bürger des späten Mittelalters selbst in den religiösen Erschütterungen festgehalten hatten. Die offizielle Kirche, deren Anliegen es in den großen Stilepochen war, den Stil einer Zeit führend mitzugestalten, stand am Ende des Jahrhunderts den aufkommenden Richtungen neuer Kunst nahezu generell ablehnend gegenüber. Stattdessen ordnete sie die Aufnahme früherer Stilformen an. "Wenn nun auch die katholische Kirche keinen Baustil für die einzelnen Kirchen vorschreibt, so kann ohne ihn nie eine schöne Kirche gebaut werden", schreibt der Priester und ehemalige Baumeister Georg Heckner 1891 und fährt fort: "Es braucht auch nicht erst ein neuer Stil gesucht zu werden. Eine solche Erfindung ist so unmöglich wie die Erfindung des Perpetuum mobile. Die bestehenden Stile reichen hinreichend aus zur Erbauung und Ausschmückung von Kirchen." (698.) In der Wahl des Stils soll der Architekt "volle Freiheit" haben, stellt Heckners "Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst" ausdrücklich fest, engt aber die Wahlmöglichkeit auf Romanik und Gotik ein und präzisiert dazu noch die Anwendungsmöglichkeiten. "Bei größeren Kirchen wäre der gotische Stil unbedingt dem romanischen vorzuziehen." (699.)

Wenn die Grunddisziplin aller bauenden Gestaltungen - die Architektur - die Fassadenkultur pflegte, mußte ihr zwangsläufig die zugeordnete Raumgestaltung darin folgen. So ist es selbstverständlich, daß der Impuls des Biedermeier nicht lange wirksam bleiben oder weitergeführt werden konnte. Die Tradition sauberer handwerklicher Arbeit wird zwar gewahrt, es fehlt allerdings das schöpferische Element, und es bleibt die Formnachbildung vergangener Möbelstile. Die maschinelle Arbeitsweise erlaubt eine üppig wuchernde Produktion von Möbeln und Gegenständen, deren handwerkliche Herstellung früher lange Zeitspannen beansprucht hätte; jedes Möbelstück kann schnell und billig vervielfältigt werden, auch das Mobiliar der bislang herrschenden Klasse. Der Wunsch, die Lebensgewohnheiten der Aristokratie und des Großbürgertums nachzuahmen, ist allgemein (7oo.), und die Massenproduktion gestattet auch weniger Bemittelten ein "Prunkzimmer" - auch "Salon" oder "gute Stube" genannt -, das nur am Sonntag oder bei Besuchen benutzt wird, während der Woche aber verschlossen bleibt.

Die Imitation einzelner Möbelstücke der Gotik, der Renaissance oder des Barock und Rokoko sollte aber nicht die räumliche Gesamtgestalt der jeweiligen Epoche erbringen, da ein Verzicht auf die Bedürfnisse der eigenen Zeit außer Frage stand. "So war eine Unwahrheit irgendwie im Spiel, wenn auch mitunter im Dienste einer Romantik, die ihren eigenen Liebreiz hatte." (7o1.)

Nach einer Zeit heftiger Ablehnung bzw. grundsätzlicher Mißachtung der historisierenden Möbel des 19. Jhs. beginnt die Kunstgeschichte neuerlich, die Kulturobjektivationen dieser Zeit formal zu analysieren und zu interpretieren. (7o2.) Zwar läßt sich keine allgemeine eigene Formlehre für die Möbel in der 2. Hälfte des 19. Jhs. erarbeiten, aber es gibt etliche gemeinsame Merkmale, die Sigrid Müller-Christensen aufführt: "Die tragenden Teile sind leicht und zierlich. Die Stuhlbeine sind auffallend niedrig, dafür sind Rücken und Lehnen schwer und groß ... Neu war, daß man das ganze Holzgestell überpolsterte, ausgenommen nur die kurzen Beine, die durch Posamentierarbeiten, wie Quasten und Fransen, verdeckt wurden." (7o3.) Bei den Kastenmöbeln bildet sich das Vertiko als neue Form heraus. Es ist das der ca. 15o cm hohe schmale Schrank mit einem Zieraufsatz, zwei stark profilierten Schranktüren und zwei Schubladen darüber, jeweils mit auffallenden verschnörkelten Messingbeschlägen. Auf seiner Platte standen die beliebtesten Stücke des zeitgenössischen Kunstgewerbes: der balzende Auerhahn und der röhrende Hirsch. "Durch Perserteppiche, Gobelins, Plüschpor-

tieren und Damastgardinen, durch Palmen und "Markart-Buketts" schuf man ein Milieu, in dessen Eindruck das einzelne Möbel mehr oder weniger unterging." (7o4.)

Neuerlich findet auch die Raumgestaltung der 2. Hälfte des 19. Jhs. Eingang in die museale Präsentation. So zeigt das Emschertal-Museum in Herne in einem Vergleich verschiedener Zimmereinrichtungen früherer Epochen auch eine Wohnküche aus der Zeit um 19oo.

7.6.5 Jugendstilmöbel - Wegbereiter modernen Wohnens

Wenn zur Ausstellung vieler Museen seit einiger Zeit auch Jugendstilmöbel oder komplette Jugendstilzimmer gehören, so soll damit sicher nicht dem modisch-aktuellen Rückgriff auf die Äußerungen dieser erregenden Stilepoche - von der Mode-, Werbe- und Schallplattenindustrie durch Verschwisterung mit der Beatmusik geschickt kommerzialisiert - Tribut gezollt oder Beifall gespendet werden. Vielmehr befaßt sich die Kunstwissenschaft, allerdings auch der Kunsthandel, seit längerem mit der "Art-Nouveau"-Tendenz der Jahrhundertwende und erkennt, daß Verlachtes und Begrabenes im Grunde Wegbereiter der Moderne war. Hans H. Hofstätter findet bei der Untersuchung der Kunst um die Jahrhundertwende "immer mehr Züge, die bisher unbekannt waren und deren Sinn wir allmählich zu ahnen beginnen", und daß es in "jenem Jahrhundert heute Aktuelleres zu entdecken gibt als in früheren Epochen". (7o5.)

Weniger im Bereich der Baukunst als in der Innenarchitektur und beim Kunsthandwerk hat der Jugendstil seine stärksten Leistungen vorzuweisen. Gemeinsames Anliegen der Bewegung, die in England "Modern Style", in Paris "Art-Nouveau", in Wien "Sezessionsstil", in Katalonien "Stile modernista" und in Deutschland "Jugendstil" hieß, war die Suche nach einem Weg aus der Historisierung der Kunst - vornehmlich der Architektur und Raumgestaltung. Noch vor der eigentlichen Zeit des Jugendstils (1895 - 191o) ließ William Morris 1858 in London für sein eigenes Haus Möbel und Gerät in klarer, einfacher handwerklicher Konstruktion ausführen, nach dem Vorbild des Mittelalters, aber frei von jeder Imitation. (7o6.) Wenngleich der entscheidende Impuls gegen die Geistlosigkeit der Repetitionsstile von Morris ausging, so teilten die eigentlichen Vertreter des Jugendstils doch nicht dessen Besorgnis, das Unglück der Zeit liege im Überhandnehmen maschineller Produktion und eine Rettung sei nur durch die Wiederbelebung des Handwerks möglich, sondern anerkannten, daß die Güter maschineller Serienfertigung das Leben vieler Menschen erleichtern und bereichern konnten. Das Problem war die adäquate formale Gestaltung der Möbel nach den rationellen Grundbedingungen industrieller Arbeitsformen. Das Tischlerhandwerk - in der Tradition der Zünfte befangen - konnte keinen befreienden Schritt in diese Richtung tun. Es waren Architekten und Kunstmaler, "dem reinen Spürsinn gehorchende Künstler" (7o7.), die sich mit den gestalterischen Problemen einer neuen Möbelproduktion befaßten. Ihre Formen bestechen durch Einfallsreichtum und Originalität ebenso wie durch Objektivität, aber sie sind bisweilen allzu sehr im Atelier und am Reißbrett Erdachtes. Es fehlt ihren Schöpfern der dichte Kontakt zum Holz und das Wissen materialgerechter Fügungsweisen. Das propagierte Prinzip des Konstruktiven wird verstanden als gewachsene, vetabile klare Form im Zusammenhang mit naturbelassenen Oberflächen.

Die Füße der Schränke, Tische und Stühle sind nicht mehr Tierklauen wie bei früheren Stilen, sondern rizomartige Wurzelknollen, aus denen sich bei den Schränken Schlingpflanzen schnellwüchsig hochranken und die glatten Flächen der Türen und Schubkästen umlaufen, sich bisweilen zu rokokohaften Ornamenten verschlingen und auf den oberen freigebogten, bordähnlichen Abschlüssen wulstartig aufliegen. Wenn auch die Tischfüße ihre Tragefunktion klar heraus-

stellen sollen, gestalten sie doch ein Spiel auseinanderlaufender, sich überschneidender und wiederfindender Linien.

In Deutschland waren es junge Künstler in München, die den neuen Stil trugen; ihr Organ hieß "Jugend", eine Zeitschrift für Kunst und Leben, 1896 herausgegeben von Georg Hirth, auf die der Name Jugendstil zurückgeht. Große ornamentale Fähigkeiten kennzeichnen die Arbeiten des Münchener Kreises.

Es gehört zum Wesen des Jugendstils, die "Bezogenheit der Dinge auf eine gemeinsame Räumlichkeit" sichtbar zu machen. (7o8.) Realisiert wurde diese Vorstellung durch gemeinsame Strukturmerkmale der Möbel und durch die übereinstimmende dekorative Raumgestalt. Jedes Stück des Raumes war ein Teil des Ganzen und wurde wie dieses wichtig genommen und speziell entworfen: freistehende und eingebaute Möbel ebenso wie farbige Glasfenster, Tapeten und Teppiche, Lampen, Bestecke, Gläser und Vasen. Motivliche Anregung für die ornamentale Gestaltung gaben japanische Holzschnitte, die 1856 in Paris als Packpapier entdeckt worden waren. (7o9.) Aus den Darstellungen von Seerosen und Lianen, Heckenrosen und Lilien, Schwänen und Flamingos mit ihren langen Hälsen ließen sich leicht weitausschwingende Linienornamente ableiten. Schattenlos über die Fläche gebreitet wurden sie Hauptmotive der graphischen Arbeiten der Jugendstilkünstler.

Gleichzeitig mit den von phantasievoll kurvierten Linien bestimmten Möbeln entstanden klare, rechtwinklige Stücke, mehr durch die Ausgewogenheit ihrer Proportionen gekennzeichnet als durch die scheinbar organische Verbindung mit dekorativen Elementen. Mit diesen, vom Bauhaus aufgegriffenen und weitergestalteten Möbeln ist die formale Gestalt für das Möbelschaffen unserer Zeit grundgelegt.

7.6.6 Differenzierung kunstgeschichtlicher Begriffe durch Bildvergleich: Impressionismus - Expressionismus, konstruktive - informelle Malerei

Der Vergleich von Bildern verschiedener Kunstrichtungen ermöglicht es verhältnismäßig gut, die gegensätzlichen Merkmale zu erarbeiten und dadurch die Charakteristika der einzelnen Stile kennenzulernen. Schwierigkeiten können jedoch vom Objektbestand her in einem Heimatgebiet auftreten. Originale Werke gegenstandslos arbeitender Künstler - Gemälde oder Graphik - sind fast in jedem Heimatbereich im Besitz öffentlicher Sammlungen oder gehören Firmen bzw. Instituten (Sparkassen). Auch expressionistische Bilder, vorallem als Druckgraphik, sind relativ häufig vertreten. Impressionistische Bilder dagegen haben fast ausschließlich ihren Standort in großen Museen und Sammlungen. Es wird daher für einen Bildvergleich impressionistischer und expressionistischer Werke gegebenenfalls notwendig sein, auf Reproduktionen impressionistischer Bilder zurückzugreifen, die allerdings möglichst großformatig sein sollten. Eine Begegnung mit originalen Werken des Impressionismus zu einem anderen Zeitpunkt sollte jedoch in jedem Fall angestrebt werden.

Das beherrschende und eigentliche Anliegen des Impressionismus ist das Erfassen des Natureindrucks; daher bleibt die Landschaft von Anfang an ein durchgängiges Motiv, wenngleich auch der Darstellung des menschlichen Lebens viel Raum gegeben wird. Ein differenzierender Stilvergleich mit dem Expressionismus sollte deshalb von einfachen Landschaftsbildern beider Richtungen ausgehen, etwa Monet und Kirchner, um zunächst die gegensätzlichen stilistischen Merkmale grundlegend zu erarbeiten. In einer weiteren Phase mit dem Ziel der Transferfähigkeit wären die gefundenen Charakteristika an komplizierteren Werken, z.B. Menschen in der Landschaft, etwa bei Renoir und Nolde zu differenzieren und zu relativieren. Ähnlich organisiert sollte ein Vergleich von Bildern aus dem Bereich der gegenstandslosen

Malerei sein. Hier werden die bildnerischen Aspekte im Vordergrund stehen. Ein Vergleich könnte beginnen mit der erarbeitenden Betrachtung der Charakteristika konstruktiver und informeller Malerei, während die zweite Phase deren Ausdifferenzierung und Weiterentwicklung behandeln sollte.

Der Impressionismus ist in seinem Wesen nicht definierbar, da ihn keine theoretischen und programmatischen Kategorien zum begrifflichen Erfassen begründen. Nicht schulmäßige Stileigenarten, sondern nur das unmittelbare Verhältnis zur Wirklichkeit verbindet die Impressionisten. Die äußere Gemeinsamkeit dieser, in ihren künstlerischen Vorstellungen stark voneinander abweichenden Maler stellt sich im letzten Viertel des 19. Jhs. in insgesamt nur acht Gemeinschaftsausstellungen dar, deren erste 1874 im Atelier eines Photographen stattfindet, weil der offizielle Pariser Salon die Bilder der jungen unbekannten Künstler ablehnt. Die spöttische Bezeichnung der Kunstkritik "Impressionismus" wird von den Malern als "nom de guerre" übernommen.

Die von den Impressionisten im direkten Umgang mit der Natur entwickelte Malerei erlaubte es, die sichtbaren Erscheinungen auch in feinsten Nuancen wiederzugeben. Dazu war es notwendig, die optischen Phänomene von Farbe, Licht und Schatten, von Atmosphäre und Bewegung so zu erfassen, wie sie die Netzhaut treffen, bzw. auf ihr entstehen. Der konkrete Gegenstand als solcher war also nicht das bildnerische Problem, sondern seine augenblickliche Erscheinung. Die Naturbeobachtung erbrachte die Erkenntnis von der Farbigkeit der Schatten und ihrer farblichen Differenziertheit aus den Bedingungen der Lichtverhältnisse und damit auch die Erkenntnis von ihrer stärkeren bildnerischen Wirkung durch Farbe als durch Dunkelheit. Die Schattenfarben Blau und Violett als Komplementärfarben des farbigen Sonnenlichtes - Gelb und Orange - werden aber auch beeinflußt durch Lichtreflexe aus der direkten Umgebung oder entfernten Erscheinungen - wie etwa weiße Wolken. Schon van Eyck hatte das "Blauen der Ferne", das durch den Feuchtigkeitsgehalt der Luft, "der sich als zart trübende Schicht zwischen die Dinge legt", unter dem Einfluß des Sonnenlichtes entsteht, in seinen Bildern dargestellt. (710.) Die Impressionisten fanden die Umwandlungsmöglichkeit eines jeden feinen Helligkeitskontrastes in einen Komplementärkontrast. Das Wissen um die zusammenwirkende Addition von Gegenstandsfarbe, Sonnenlicht und Luftpartikeln in der Weite und Entfernung ließ das Auge des Malers Farbtöne finden, die als reine Farben oder nur eben mit anderen gemischt schnell als selbständige, freie Flecken auf die Leinwand gesetzt wurden. Entsprechend den rasch wechselnden Bewegungsmomenten des Lichtes sind die Farben im Umrißbereich des Gegenstandes nur noch zum Teil durch dessen eigene Farbigkeit bedingt. So entsteht aus dem Nebeneinander kontrastierender, reiner Farbflecken ohne die klare nachverfolgbare Linie das flimmernde Bild, das bei einer Betrachtung aus einer bestimmten Entfernung die Einzeltöne zu einem lebendigen Ganzen zusammentreten läßt - zur Impression des Augenblicks.

Die Landschaft ist für die Expressionisten nicht das Hauptmotiv ihrer Bilder, sondern eines unter anderen. Es geht ihnen beim Landschaftsbild auch nicht um die Natur selbst, sondern nur um deren Erscheinungsformen als Anregung, deren persönliches Erlebnis im Künstler Empfindungen weckt, und die es unmittelbar als Form auszudrücken gilt. Der Angang der Welt geschieht direkt und zu dem Zweck, sie in Beziehung zum eigenen Ich zu setzen, um durch wachgerufene menschliche Urerlebnisse dem"überdifferenzierten Erlebnis des Menschen wieder Halt" zu geben. (711.)

Der Expressionismus ist im wesentlichen eine deutsche Kunstrichtung und wird ursprünglich von einer Gruppe junger Künstler ohne akademische Ausbildung getragen. Ihre Vereinigung ist die "Brücke" in Dresden (1906 - 1913), ihr Arbeitsziel die Abkehr von der Tradition, nicht zuletzt vom

Impressionismus, gegen dessen formale Auflösung des Bildgeschehens in isolierte Flecken der zusammenfassende großflächige Bildaufbau, d.h. eine geschlossene Bildeinheit aus Form und Farbe, gestellt wird. Die Bildidee wird das Primäre. Sie ist im Bereich der Bildfläche zu realisieren; ihr haben sich Form und Farben unterzuordnen. In der Landschaftsdarstellung wird die reale Natur zu urtümlichen, fast primitiven Bildzeichen deformiert - dem mittelalterlichen Holzschnitt und den Figuren aus exotischen Ländern ähnlich, durch die die Gewalt der Naturelemente bildlich ausgedrückt werden soll. Künstlerische Mittel sind bei weitgehendem Verzicht auf die Perspektive die großen zusammenhängenden, vereinfachten, oft rhythmisch gesteigerten Formen und die unrealistischen, freigefundenen Farbklänge, durch die das Gesehene zum Symbol der eigenen Empfindung werden soll. Auf der Suche nach der absoluten Ursprünglichkeit soll nicht oberflächliche Schönheit, sondern expressives Naturgefühl dargestellt werden.

Als sich am Ende des 19. Jhs. die Bildkunst von ihrer selbstgestellten jahrhundertealten Aufgabe der Naturwiedergabe freizumachen begann und sich um Abstraktion mühte, war der Weg beschritten, der mit notwendiger Konsequenz zur gegenstandslosen Malerei führte. Inzwischen dauert diese Entwicklung in vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten mehr als sechs Jahrzehnte an.

Das anonyme Vorwort des Katalogs zur Ausstellung "Art d`Aujourd`hui", an der 1925 in Paris 87 Maler der abstrakten Kunstrichtungen teilnahmen, vermag durch seine klaren, logischen Aussagen die Möglichkeit eines Zuganges zu den Werken dieses erregenden Bildstils aufzuzeigen und nennt zugleich die Absicht der Künstler und das verbindende Stilmerkmal aller gegenstandslosen Malerei. Seine wichtigsten Passagen sind: "Die hier vertretenen Schulen sind keine Ausnahme: Für viele Menschen bilden sie eine Neuigkeit, weil den Werken mehr oder weniger das fehlt, was dem Beschauer "eine Geschichte erzählen" würde ... Die traditionelle Ästhetik hat den Betrachter daran gewöhnt, zunächst das Thema, das Szenarium zu suchen. Seit 1911 aber haben die Maler den Gegenstand fast völlig eliminiert, um ihren Lyrismus von den Fesseln der Realität zu befreien ... Die Gemälde dieser Ausstellung vermitteln nicht mehr zwischen Natur und Betrachter; sie wirken vielmehr unmittelbar durch Farbe und Form auf unsere Empfindung und auf diesem Wege auf unseren Geist ... Die Absicht dieser Künstler ist die gleiche, die bereits Poussin als Endziel der Malerei betrachtete - nämlich das "Ergötzen". Die Gemälde sind Gedichte aus Farbe und Form... Der Besucher sollte das Bild mit den Augen betrachten, mit einer innerlichen Stille, a-kritisch und aufnahmebereit. Dieser Zustand ist wichtig, damit das Spiel der farbigen Formen wirken kann, um im Betrachter eine lyrische Stimmung hervorzurufen. Die Beurteilung des Werkes ist eine sekundäre Frage." (712.)

Farbmusik und Farbdichtung sind die Essentials der gegenstandslosen Malerei, deren Wirksamkeit jedoch weitgehend formbedingt ist. Ihre beiden polaren Ausdrucksformen sind die rational-konstruktive Bildarchitektur aus geometrischen Formen und die spontane, nicht mehr an vorgegebenen Formen orientierte, Strukturen schaffende Aktionsmalerei. Dazwischen liegen Farb- und Linienordnungen in freier Improvisation, freie phantasievolle Bildzeichen in nüchterner, mystischer und skurriler Hieroglyphensprache und Farb- und Formgefüge von barockem Pathos. Den überlegten geometrischen Konstruktionsbildern, die ihren Anfang in den Werken Piet Mondrians und der holländischen Künstlergruppe um die kämpferische Zeitschrift "Stijl" nach dem 1. Weltkrieg hatten, liegt der Wunsch nach einer Gesetzmäßigkeit des Harmonischen als Gleichgewicht von Kontrasten zugrunde. Michel Seuphor nennt die ersten Werke der konstruktiven Malerei "Meditationen über das Horizontal-Vertikal-Thema". (713.) Das Anliegen ihrer Schöpfer - voran Mondrian - war, über eine geordnete Beziehung des Menschen zu seiner urbanen Umgebung durch Kunst hinaus die Kunst selbst überflüssig werden zu lassen, damit sich die Welt als harmonisierte Vielgestalt selbst zum Kunstwerk mache. (714.)

Mehr als derartige metaphysische Spekulationen bestimmte die technische Begeisterung, die Lust am Konstruieren, die vielen nachfolgenden Kompositionen aus Farben und geometrischen Figuren. Ihre gedankliche Basis ist die geometrische Ordnung, ihr Ziel die objektive und absolute Harmonie. Die konstruktiven Liniengerüste, die ineinandergreifenden und verschränkten Flächen und Körper, die vertikalen, horizontalen und diagonalen Parallelismen, die strenge Reduktion auf mathematische Grundformen und die Beschränkung auf wenige klare Farben im Zusammenhang von Schwarz und Weiß sind die notwendigen Bedingungen und bedeuten asketischen Verzicht auf subjektive Pinselführung und Farbgebung. Die Impulse des Bauhauses in diese Richtung sind bis heute lebendig.

Die informelle Malerei, als Gegenpol zur konstruktiven, will ihre Werke ganz aus der Bewegung heraus schaffen, spontan ohne Formbindung, nur aus dem unwiederholbaren Zufall. Wenn auch der Charakter dieser Malerei im Zufälligen liegt, so umfassen die sich verbindenden, ineinander aufgehenden Bewegungen von Farben und Formen doch "Ungewußtes und Gewolltes, Zufälliges und Willkürliches". (715.) Auch die Technik ist ganz auf die unmittelbare Aktion hin angelegt. Der Maler will die Farben wie eine "Naturkraft, die die Materie "wirft", sie verteilt, fortspült, verweht, ballt, sammelt, teilt, reiht, strömen läßt", auf die Bildfläche bringen. (716.) Die Farben werden direkt auf die am Boden liegende Leinwand pastos aus der Tube gedrückt, mit dem Spachtel aufgetragen oder aus einer durchlöcherten Dose aufgespritzt. Die mehr oder weniger gesteuerte Körperbewegung gehört neben der Farbwahl zum Absichtlichen dieser Gestaltung.

Die Analyse gegenstandsloser Bilder wird nur den Vorgang des Malens, des konstruktiven und spontanen, rückerarbeiten sowie bildnerische Strukturen, Ordnungen, Bewegungen und Farbgruppierungen bewußt machen können; jegliche Deutung sollte ohne den Anspruch geschehen, die Gründe und Hintergründe dessen aufdecken zu können, was den Künstler zu seiner Arbeit veranlaßt hat oder ihn während des Schaffens leitete.

7.6.7 Der Zusammenhang von Form und Material bei Architektur und Plastik am Beispiel moderner Kirchenkunst

Es gibt mehrere Gründe dafür, Objekte der Kirchenkunst für eine exemplarische Betrachtung moderner Architektur und Plastik als besonders geeignet anzusehen. Einmal sind diese beiden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten selten so dicht zusammen und so stark aufeinander bezogen wie im Sakralbau; zum anderen gibt es heute in jedem Heimatbezirk gute moderne Kirchenbauten, denn in Deutschland sind seit Kriegsschluß mehr Kirchen gebaut worden als seit der Reformation insgesamt; und schließlich - das ist ein sehr praktischer Grund - wird die Werkbetrachtung in der Kirche außerhalb der Gottesdienstzeit keinen "funktionalen Ablauf" stören, wie es bei der Betrachtung moderner Wohn-, Fabrikations- oder Geschäftsbauten zu geschehen hätte.

Kirchen liegen im allgemeinen inmitten von Wohnvierteln und viele wirken heute, im besten Sinne des Wortes, bereits durch ihre äußere Baugestalt beunruhigend, da sie meistens die einzigen bemerkenswerten Bauwerke im Einerlei der uniformen, graden Häuserzeilen sind und nicht durch ihre Ausdehnung, sondern durch ihre Qualität ihre Umgebung überragen. Der Kirchenbau hat einen gewichtigen Beitrag zur vielformigen Erscheinung der modernen Architekturgestalt geleistet. Und es sind durchgängig die talentiertesten Architekten und Künstlerpersönlichkeiten - und das gilt in der Relation auch für den lokalen Bereich -, die mit der Errichtung und Gestaltung der Gotteshäuser betraut wurden und werden. In seiner künstlerischen Gestalt ist der moderne Sakralbau durchaus die "Kirche in der Welt von heute, in deren Mauern sich Gemeindeleben und persönliche Meditation in zeitgemäßer Form verbinden lassen.

Eine neue Auffassung vom Bauen hatte in den 2o-er Jahren dieses Jahrhunderts bereits die Befreiung des Kirchenbaus vom Historismus eingeleitet. Die Kirche selbst besann sich einer ihrer traditionellen Pflichten, Bauherrin zu sein und dem Künstler die Aufgabe zu stellen, christliche Kunstwerke aus der Zeit heraus zu schaffen und darüberhinaus, ohne dem Zeitgeist zu verfallen, den Stil der Zeit mitzubestimmen. Künstler aus allen Bereichen des Schaffens - oft junge Menschen - übernahmen freudig die neugestellten Aufgaben, die der Christengemeinde dienen sollten und nicht für einen einzelnen Bauherren, einen Kunsthändler oder ein anonymes Publikum geschaffen werden sollten.

Über den langen Zeitraum des Christentums hin waren es zwei Grundformen, die den Bauplan der Kirchen bestimmten: der Longitudinalbau und der Zentralbau, in manchen Epochen als Mischform auftretend. Haustein, Ziegel, Holz und Marmor waren bis zum Beginn dieses Jahrhunderts das allgemeine Baumaterial, für den Kirchenbau fast immer in qualitätsvollster Bearbeitung eingesetzt. Erst recht spät fand die aus neuer Technik und neuen Materialien in der Industrie entwickelte Bauweise auch im Sakralbau Anwendung. Die Forderung Otto Bartnings "Der Kirchbau soll sich auf seine uralte Aufgabe besinnen, die in jedem Material und in jeder Technik schlummernde Geistigkeit in den Dienst der Religion zu stellen, die Materie zur Form zu erlösen"(717.), intendierte für die architektonische Gestalt der Kirchenbauten die vielen Formausbildungen, die in den biblischen Grundvorstellungen wie Haus Gottes, Stadt Gottes, Scheune Gottes, Zelt Gottes unter den Menschen, Vaterhaus Gottes mit den vielen Wohnungen ausgesagt sind.

Die neuen Baustoffe Beton und Stahl haben Schwierigkeiten aller Art überwunden. Konstruktiv sind Lasten und Tragen in ein maßliches Verhältnis gelangt, das beinahe vom Formwillen bestimmbar ist. Die geometrischen Figuren Rechteck, Quadrat, Trapez, Vieleck, Kreis und Oval lassen Verformungen und Kurvierungen zu, die dem traditionellen Bauen aus kleinen übereinander zu schichtenden Einzelteilen nicht möglich waren. Gottfried Sello nennt die Entscheidung für den Beton im Kirchenbau ein "Bekenntnis zur Gegenwart und den heutigen Produktionsverfahren". (718.) Eher als bei den vielen Profanbauten wird im Sakralbau der Sichtbeton ein bestimmendes Material, das zu schlichten unprätentiösen Formen verpflichtet. Le Corbusier setzt in Ronchamp ein architektonisches Zeichen für die sakrale Baukunst. Das skulptische Element dringt in die Architektur ein, und die Synthese von Architektur und Skulptur findet einen Anschluß an archaische Prinzipien - modern realisiert. (719.)

Strebte die romanische Baukunst den ziemlich geschlossenen Kirchenraum an, und wollte die Gotik durch riesige Fenster den Raum völlig und allseitig von Licht durchfließen lassen, so "scheint die gegenwärtige Kirche eine Polarisierung von Intro- und Extravertierung anzustreben, die geschlossene und zugleich geöffnete Kirche zu schaffen". (72o.) Durch große Fensterflächen mit linearen Gemälden weniger Farben soll über die Gläubigen hinweg Licht auf den Altar fallen; das ist die Vorstellung, die durch luzide Glaswände die raumfüllende Luft des Gotteshauses mit dem vollen Licht des Tages erfüllen möchte. Mit Corbusiers Lichtführung in Ronchamp - farblich gestuft und aus unterschiedlichen Ebenen der eingesenkten Fensterschächte in den Raum "einsickernd" - bekommt die rationale Architektur des kirchlichen Innenraumes erstmalig wieder einen lyrischen Akzent. Durch die Entwicklung besonderer Betongläser ist den Künstlern ein Material gegeben, mit dem sie farbige Glasbetonwände von äußerst intensiver Leuchtkraft schaffen können. Starke Glasstücke mit geschliffener oder roher Oberfläche werden in Beton gegossen zu Elementen, wobei die Betonstege über ihre konstruktive Funktion hinaus Teile des Bildes sind. Neben einer diffusen Gesamtausleuchtung des Kirchenraumes mit mildem Streulicht ermöglichen die farbigen Glaswände, im Wechsel mit geschlossenen Mauerwerkflächen, die akzentuierte Beleuchtung bestimmter Raumzonen.

Augenfällig ist, wie weit die Bildhauer in ihrem Formdenken zurückgehen. Nur wenige Aufgaben figürlicher Plastik stellen sich ihnen. Keine szenischen Darstellungen oder Gruppen, sondern ausschließlich einzelne Skulpturen sollen im Kirchenraum Aufstellung finden. Dieses weit zurückgreifende Denken läßt die Künstler Formen finden, die der Romanik entnommen sein könnten. Aber es sind keineswegs romanisierende Formkopien, sondern stetiger Neubeginn, der das Wissen um alles Dazwischen-Liegende nicht leugnen will. Die Ähnlichkeit des Archaischen in der Formensprache beider Zeiten liegt wohl in der für beide gegebenen Situation des Anfangs, wenngleich in großer Unterschiedlichkeit.

Der Bauhausgedanke, aus dem Material heraus künstlerisch zu gestalten, wird bei Holzarbeiten konsequent durchgeführt. Das naturgewachsene Holz, als der urwüchsigste und bildsamste Werkstoff, bildet mit seinen lebhaften Strukturen, Maserungen, Jahresringen, Markstrahl- und Astzeichnungen ein sehr differenziertes Spiel der Farben und Nuancen. Diese Eigenheiten des Natürlichen sind in die Schnitzwerke einbezogen und sprechen zur Steigerung des beabsichtigten künstlerischen Ausdrucks mit.

Die plastische Metallarbeit im sakralen Bereich konzentriert sich einmal auf die Portale und zum anderen auf die Sakramentsstelen. Während die Türgestaltung im wesentlichen auf die mittelalterliche Felderteilung zurückgeht, deren thematische Füllung mit biblischen Szenen in der neuen figürlichen Darstellung geschieht, werden die Sakramentsstelen vielfach in freigefundenen, gegenstandslosen Formen in Bronze gegossen. Hier wird auch die Materialaddition altchristlichen Gerätes wiedergefunden, die bei Gold- und Silberschmiedearbeiten die metallene Fläche mit aufgesetzten anderen Materialien erbrachte. Gruben- und Zellenschmelz, Halbedelsteine und Bergkristalle geben den reflektierenden Kontrast auf den mattschimmernden buckeligen Bronzeflächen mit gratigen und kantigen Begrenzungen.

Die Betrachtung von Sakralbauten und kirchlichen Kunstwerken als Beispiele für moderne Formgebung bei Architektur und Plastik soll weder eine ästhetische Wertung, noch eine vergleichende Untersuchung sein, vielmehr soll an wenigen Stücken exemplarisch die gestellte Aufgabe und deren künstlerisch-formale und handwerklich-technische Lösung untersucht werden.

8.o Schlußbetrachtung

Die Institutionalisierung der Sekundarstufen im Prozeß der "rollenden Bildungsreform" (H. G. Rolff) impliziert über organisatorische Neuordnung hinaus Akzentverschiebungen innerhalb des Gesamtbildungsgefüges. So bedingt in der Sekundarstufe I die Realisierung der Hauptschule mit dem zu weiterführender Bildung qualifizierenden Abschluß sowohl die Verlängerung der Schulzeit als auch die Aufnahme von bisher anderen Schularten vorbehaltenen Stoffgebieten - Englisch, Physik, Chemie - bzw. die Innovation der Arbeitslehre in den Fächerkanon des neuen Schultyps. Weiterführung im Sinne dieser Konzeption soll aber letztlich den Zugang zur tertiären Phase der Bildung ermöglichen. Mit der neugeschaffenen Fachoberschule ist - neben der traditionellen gymnasialen Bildung - die notwendige zusätzliche Eingangsvoraussetzung geschaffen.

Die Lehrplanerweiterung der Hauptschule korreliert in den naturwissenschaftlich-mathematischen, ökonomisch-arbeitstechnologischen und politisch-gesellschaftlichen Bereichen mit der Gliederung der Fachoberschule. Lediglich für den Zweig "Gestaltung" bietet die Hauptschule keine adäquate Vorbereitung. Einerseits steht durch den praktizierten Semesterwechsel der Fächer Kunst und Textilgestaltung bzw. durch einen weiteren Wechsel mit dem Fach Musik dem Fach Kunst im allgemeinen maximal eine Wochenstunde zur Verfügung, andererseits erfährt das Fach die Überakzentuierung des manuellen Tuns als Resultat der Vorstellung, die Hauptschule habe in der Tradition der alten Volksschule vorrangig den Nachwuchs für die handwerklichen Berufe bereitzustellen. Damit ergibt sich für den Hauptschüler trotz des qualifizierenden Abschlusses beim Eintritt in die Fachoberschule oder in die Sekundarstufe I des Gymnasiums bzw. in die konzipierte Kollegstufe Chancenungleichheit gegenüber dem Realschüler oder Gymnasiasten, deren Unterricht im Fach Kunst zu einem guten Teil auch kunsttheoretisch orientiert ist und so praktiziert wird. Die Notwendigkeit rezeptiven Kunstunterrichtes auch in der Hauptschule ist von führenden Didaktikern des Faches durchaus anerkannt und auch theoretisch breit abgehandelt; leider fehlen konkrete Unterrichtsmodelle, wie sie für den manuellen Teil in brauchbarer Vielzahl zur Verfügung stehen. Bislang bleibt es dem einzelnen Lehrer überlassen, seinen kunsttheoretisch betonten Unterricht selbst zu konzipieren.

Der Verfasser hat auf der Grundlage des Materials der vorliegenden Arbeit modellhaft eine Unterrichtssequenz zur Betrachtung künstlerischer Objekte eines Heimatbereiches im Rahmen des Kunstunterrichts in der Hauptschule konzipiert. Die unterrichtliche Realisation der in 12 Lektionen gegliederten Sequenz wird mit Schülern der Dannekampschule in Wanne-Eickel erprobt. Bis zur Abfassung dieser Arbeit waren fünf Lektionen mit Schülern der 9. bzw. - im neuen Schuljahr - der 1o. Klasse durchgeführt. Die ausgewählten Objekte haben ihre Standorte in Wanne-Eickel und der näheren Umgebung. Die Auswahl erfolgte unabhängig von kommunalpolitischen Grenzen in einem nicht zu engen Radius vom Standort der Schule aus, zumal der Schuletat der Stadt Wanne-Eickel - in dankenswerter Weise - besondere Mittel für Fahrten im Rahmen des Fachunterrichtes bereithält. Die 12 Lektionen und ihre Objekte sind folgende:

1. Architekturelemente und Bauplastik der Romanik
   Objekte: Romanische Bauteile der Kirche St. Petrus Recklinghausen
   Romanischer Taufstein in der Kirche St. Petrus Waltrop

2. Formen und Elemente gotischer Architektur
   Objekte: Gotische Bauteile der Kirche St. Petrus Recklinghausen

3. Gotische Plastikarbeiten
   Objekte: Figuren- und Reliefplastik, Vestisches Museum Recklinghausen

4. Gebrauchsgut und Hausformen des Mittelalters oder in dessen Tradition
   Objekte: Möbel - Gerät - Waffen, Emschertal-Museum, Herne
   Fachwerkhäuser in Wanne-Eickel, Ortsteil Crange

5. Architekturformen, Bauplastik und Schnitzreliefs der Renaissance
   Objekte: Schloß Horst; Chorgestühl in der Kirche St. Antonius Herten

6. Gemälde und Plastik des Barock
   Objekte: Figurenplastik, Vestisches Museum Recklinghausen
   Altarblätter, Kirche St. Petrus Recklinghausen

7. Entwicklung der Möbelgestalt im 18. und 19. Jahrhundert, Formvergleiche
   Objekte: Möbel und Räume des Barock, Rokoko, Biedermeier, Jugendstil, Historismus, Emschertal-Museum, Herne

8. Ländliches Wohnen im 18. und 19. Jahrhundert
   Objekte: Möbel und Gerät der "Cranger Stube", Heimatmuseum Wanne-Eickel

9. Vergleichende Betrachtung von Landschaftsbildern:
   Romantik - Realismus - Impressionismus - Expressionismus
   Objekte: Gemälde im Folkwang-Museum, Essen

10. Beobachtung des Produktionsvorganges heutiger Kunst, Künstlergespräch
    Objekte: Ornamentale Bauplastik im Atelier eines Künstlers, Wanne-Eickel

11. Plakatanalyse
    Objekte: Plakate zur Bundestagswahl 1972, Stadtbereich Wanne-Eickel

12. Moderne Architektur und Plastik am Beispiel der Sakralkunst
    Objekte: Gebäude, Plastik, Gerät, Kirche St. Maria Magdalena, Horneburg

Den 12 Lektionen wurde das Gesamt- oder Globalziel vorangestellt:

"Fähigkeit zu sachgemäßem Umgang mit epochalen Gestaltungen, formalen, und materialen Beständen und kunsthistorischen Begriffen."

Dieses Gesamtziel versucht die Einzelziele, die in den Lektionen angestrebt werden, zu subsumieren, während die Einzelziele wiederum das Globalziel operationalisieren sollen, d.h. in Einzelzielen wird versucht, das zu lernende Endverhalten der Schüler so exakt wie möglich darzustellen. Im kognitiven Bereich soll dabei überprüfbar werden, ob die Ziele im Unterricht erreicht wurden oder nicht. Die einzelnen Lektionen haben eine genaue Bezeichnung, die in Form einer Überschrift eine erste knappe Übersicht erlaubt. Der Lektionsname gibt kaum Auskunft über die in der Lektion angestrebten Lernziele, sondern soll lediglich die Identifizierung der jeweiligen Lektion erleichtern. Es wird also etwa in der Lektion "Formen und Elemente gotischer Architektur" durchaus nicht das Stoffgebiet der gotischen Architektur abschließend behandelt, sondern es sollen zur Erreichung des übergeordneten Globalziels "Fähigkeit zu sachgemäßem Umgang mit epochalen Gestaltungen, formalen und materialen Beständen und kunsthistorischen Begriffen" einzelne Lernschritte auf das Erkennen und Verstehen der "Formen und Elemente gotischer Architektur" hin getan werden. Die einzelnen Lektionen beginnen mit der Aufstellung der für sie relevanten Lernziele. Dabei sind zur Bestimmung des Endverhaltens beobachtbare Verhaltensformen gewählt worden, die dem Schüler die Möglichkeit geben, zu zeigen, daß er das Ziel erreicht hat: "beschreiben", "benennen", "erläutern", "skizzieren"; die Verhaltensbeschreibungen "wissen" und "verstehen" sind nur bei Lernzielen eingesetzt, in deren Endverhaltensbeschreibung präzisiert wird, was gewußt und verstanden werden soll. Exemplarisch seien die Lernziele der Lektion "Formen und Elemente gotischer Architektur" aufgeführt:

1. Beschreiben des Bauvorganges einer mittelalterlichen Kirche und der Arbeitsweisen der Bauhütten
2. Erläutern der Wandauflösung durch Fensterflächen, konstruktiv, architektonisch

3. Skizzenhafte Darstellung der Grundkonstruktion von Maßwerkfiguren
4. Erklären der Pfeiler-, Rippen- und Bogenkonstruktionen
5. Skizzenhafter Schnitt durch einen Bündelpfeiler
6. Beschreiben des Sterngewölbes
7. Wiederfinden bekannter Ornamente (Paßformen der Fenster) an anderen Gestaltungen (Sakramentshaus) - Transfereffekt

Nach der Bestimmung der Lernziele erfolgt - analog der Curriculum-Entwicklung - die Zuordnung sachbestimmter Inhalte. Für den werkbetrachtenden Unterricht bedeutet das die Zuordnung von künstlerischen Objekten, von denen zu vermuten ist, daß sie dazu beitragen können, die angestrebten Ziele zu erreichen. Die Angemessenheit der Objekte im Sinne der Ziele muß aber ergänzt werden durch Fragen nach der Motivationsmöglichkeit und nach der Entsprechung des Leistungsvermögens der Schüler.

Die methodischen Überlegungen und Planungen sind als interdependenter Faktor des Unterrichtsprozesses Bestandteil der Lektionsplanung. Wiederum sind es die angestrebten Lernziele und die Situation der Schüler, die die Auswahl von Methoden und Aktionsformen bestimmen - nicht der Inhalt oder Stoff, d.h. hier das zu betrachtende Objekt oder die kunsthistorische Epoche. Bei der vorgeschlagenen Literatur für Kurzreferate der Schüler - in Einzel- und Partnerarbeit - sind, wenn es möglich war, Taschenbücher ausgewählt worden. Dabei ist daran gedacht, daß die verhältnismäßig preiswerten Bücher für die Schülerhilfsbücherei angeschafft werden sollen,bzw. daß interessierte Schüler das eine oder andere Taschenbuch für die eigene Bibliothek kaufen. Exemplarisch sei die Verlaufsplanung der schon besprochenen Lektion "Formen und Elemente gotischer Architektur" vorgestellt, wobei die Bezifferung die Gliederung in einzelne Lernschritte bedeutet:

1. Aktionsform: Schülerreferat
   "Information zum Entstehen und zur heutigen Gestalt der Kirche St. Petrus in Recklinghausen"
2. Aktionsform: Schülerreferate
   "Das Baugeschehen im Mittelalter"
   "Organisation und Arbeitsweise der mittelalterlichen Bauhütten"
   Der Standort auf der Nordseite des Kirchplatzes bietet zum Verständnis der Referate eine gute Betrachtungsmöglichkeit der Gesamtgestalt der Kirche mit Turm, Halle und Chor.
3. Aktionsform: Arbeitsgespräch nach Rundgang zur Südseite
   Die Schüler versuchen im Gespräch Materialbeschaffung, Transport, Materialbearbeitung und Bauvorgänge nachzuvollziehen.
4. Aktionsform: Arbeitsgespräch nach Rundgang zur Chorseite
   Die Schüler beschreiben die gotische Wandauflösung des Chores.
5. Aktionsform: Schülerreferat
   "Der geometrische Aufbau der Maßwerkformen gotischer Fenster"
6. Aktionsform: Objektbetrachtung und Skizzieren
   Die Schüler suchen in Gruppenarbeit (3 - 4 Schüler) an der Kirche die im Referat genannten Paßformen und skizzieren sie.
7. Aktionsform: Arbeitsgespräch und zeichnerische Erarbeitung
   Die Schüler erklären die gefundenen Formen und erarbeiten auf einem mitgebrachten großen Zeichenkarton die geometrischen Grundkonstruktionen.
8. Aktionsform: Lehrervortrag im Innenraum, Blick auf den Chor
   "Die Architekturform der Hallenkirche
9. Aktionsform: Schülerreferat
   "Gotische Architekturformen: Bögen, Kreuz- und Sterngewölbe"
10. Aktionsform: Skizzieren
    Die Schüler skizzieren in Einzelarbeit einen Horizontalschnitt durch einen Bündelpfeiler.
11. Aktionsform: Lehrervortrag, vor dem Objekt
    "Das spätgotische Sakramentshaus"

12. Aktionsform: Unterrichtsgespräch
Die Schüler setzen die Grundform und Architekturgestalt des Sakramentshauses in Vergleich mit der Turmform des Kölner Domes und versuchen, Sinn und Aufgaben der Fialen, Bögen und Kreuzblumen im Architekturkonzept der Gotik herauszuarbeiten.

Abschließend kann nach den ersten Erprobungen des auf der Theorie der vorliegenden Arbeit basierenden unterrichtspraktischen Modells bereits festgestellt werden: Im Vergleich mit der Werkbetrachtung reproduzierter Kunstwerke (Bilder und Diapositive) erbringt die Betrachtung originaler Objekte im Heimatbereich eine erheblich stärkere Motivation und damit letztlich eine größere Lerneffizienz. Diese Feststellung wird durch unterrichtliche Kontrolle bestätigt, aber auch gestützt durch den allgemeinen Wunsch der Schüler nach häufigerem Einsatz dieser Unterrichtsart und durch spontane Aussagen etlicher Schüler, auch ihren Familienangehörigen und Freunden die im Unterricht betrachteten Objekte vorstellen zu wollen.

Anmerkungen

1. Daucher und Seitz nennen die Begründungen für eine Originalbetrachtung ein Märchen, mit dem aufzuräumen sei; Daucher, Hans und Seitz, Rudolf: Didaktik der bildenden Kunst, München 1971, S. 173. Dagegen erklärt Klaus Kowalski, daß jede Reproduktion des Originals in irgendeiner Form verfälschend sei; Kowalski, Klaus, Praxis der Kunsterziehung 2, Werkbetrachtung, Stuttgart 1970, S. 130

2. Kaiser, Hermann Josef, und Menk, Peter: Methodik und Didaktik, in: Pädagogische Rundschau, H. 9, 1970, S. 672

3. Schmid, Carlo; Gedanken eines Dilettanten über Rolle und Würde des Museums in unserer Zeit, in: Bott, Gerhard (Hrsg.): Das Museum der Zukunft, Köln 1970, S. 237; dieser Sammelband wird im weiteren zitiert: Bott a.a.O.

4. Esterhues, Friedrich J.: Das Heimatmuseum, in: Fragezeichen, Bildungspolitische Zeitschrift, H. 8, 1968, S. 21

5. Grassi, Ernesto; Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962, S. 81

6. Grassi, a.a.O., S. 81

7. Esterhues, a.a.O., S. 19

8. Diese Technik des Hängens hat sich in vielen Kunstmuseen bis in die jüngste Vergangenheit erhalten.

9. Valentiner, Wilhelm R.: Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1919, S. 14

10. Siehe dazu: Floerke, H.; Der niederländische Kunsthandel, Basel 1891; ders.: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte, München - Leipzig, 1905; vergl. auch: Ausstellungskatalog: Maler und Modell, Baden-Baden 1969, hier weitere Literatur; Ausstellungskatalog: Het schildersatelier in de nederlanden 1500 - 1800, Nijmegen 1964

11. Zit. übernommen aus: Bott, Gerhard: Solange es Museen gibt, wandeln sie sich, in: Bott, a.a.O., S. 7

12. Esser, Karl Heinz: Unsere Museen heute und in Zukunft, in: Bott, a.a.O. S. 74

13. Esterhues, a.a.O., S. 20

14. Scherer, Valentin; Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen, Jena 1913

15. Schmid, Heinrich Alfred: Kunstsammlungen, Kunstwissenschaft, Kunstunterricht, Basel 1936, S. 10

16. Doderer, Klaus: Das Museum von Morgen, in: Bott, a.a.O., S. 52

17. Schmalenbach, Werner: Museum quo vadis?, in: Bott, a.a.O., S. 228

18. Siehe dazu: Schmalenbach, a.a.O., S. 228

19. Siehe dazu: Haftmann, Werner: Das Museum der Gegenwart, in: Bott, a.a.O., S. 116

20. Leering, J.: Die künftige Funktion der Kunst, in: Bott, a.a.O., S. 157

21. Jünger, Ernst: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, Hamburg 1932/2, S. 200 und 204

22. Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt 1965/5, S. 99

23. Schmalenbach, a.a.O., S. 227

24. Nach einer in K + U, H. 3 1969, veröffentlichten UNESCO-Statistik besuchen von je 100 Einwohnern das Museum in

CSSR 99 Japan 43 UdSSR 32 USA 94 Polen 42 BRD 17

Eduard Herff fand 1964 in einem renomierten Kölner Lichtspielhaus diesen Anschlag (leider ohne Quellenangabe):
"Der Bundesbürger geht 10 mal im Jahr ins Kino - alle 3 Jahre 1 mal ins Theater - alle 7 Jahre 1 mal ins Museum", Herff, Eduard; Museen im Dienst der Schule, Bad Godesberg 1968/2, S. 12. Der DDR Kultusminister Gysi berichtete am 14.7.1971, das Interesse sei in der DDR sprunghaft angestiegen, in den Museen zähle man jährlich 18 Millionen Besucher. "Die Galerien haben sogar die zoologischen Gärten überholt, und das will etwas sagen bei unserer Tierliebe". Zit. bei: Kämpgen, Klaus: Mehr ins Museum als in den Zoo, WAZ 15.7.1971

25. Mreschar, Renate I.: Museen immer noch Stiefkind, WAZ 17.7.1971; das Folkwangmuseum Essen führte eine derartige Untersuchung durch, auf deren Ergebnisse später einzugehen sein wird.

26. Tamms, Werner: Wie man nicht diskutieren sollte, WAZ 29.1.1972

27. Aus dem Referat von D.M. Mac Master: Museum und Öffentlichkeit, geh. am 5.9.1963 im Essener Folkwangmuseum beim Seminar des Internationalen Museumsrates (ICOM), abgedruckt in: Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen, Hersg.: Deutsche UNESCO-Kommission, Köln 1964, S. 25; im weiteren zit.: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O.

28. Fritz, Helmut und Winkler, Gerd: Neue Kunst. Kosmetik für alte Städte, Publik visuell, 12.11.1971, S. 29

29. Wember, Paul: Die Formen erschrecken, in: Die Zeit, 14.6.1968, S. 17 f

30. Hardering, Hannes: Der totgeschwiegene Fortschritt, WAZ 10.8.1971

31. Rother, Thomas: Das Museum wird zum Atelier, WAZ 3.9.1971,

32. Der zitierte Text stammt von einem Plakat neben der technischen Apparatur für die Objekterstellung.

33. Notiz in der WAZ vom 16.11.1971, ohne Unterschrift

34. Notiz in der WAZ vom 10. 7.1971,: Rheinisches Landesmuseum Bonn lockt Teenager mit Bier und Beat (ohne Unterschrift)

35. Fritz und Winkler, a.a.O., S. 29

36. Loskill, Hans-Jörg: Kunst überzieht ein Land, WAZ 4.8.1971

37. Courts, Gerd; Kinder, Künstler und ein Angelwettbewerb, Publik, 25.6.1971, S. 25

38. Wakefield, Hugh: Die Zukunft des Museums, in: Bott, a.a.O., S. 21

39. Herff, der hier L. Woolley, Excavations at Ur, London 1954, folgt, a.a.O., S. 18

40. Herff, a.a.O., S. 19

41. Johann Hübners neu vermehrtes und verbessertes reales Staats- Zeitungs- und Conversations-Lexikon, Wien 1780, S. 556

42. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie, Leipzig (Brockhaus) 1835, B d. 7, S. 62o

43. Lichtwark, Alfred: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, Dresden 1898

44. Götze, Carl: Das Kind als Künstler, Hamburg 1898; Hartlaub, G. F.: Der Genius im Kinde, Breslau 1923; Albert, Wilhelm: Das Kind als Gestalter, Nürnberg 1925/2; Wulff, O.: Die Kunst des Kindes, Stuttgart 1927

45. Auch in den literarischen Arbeiten der Fachdidaktiker nimmt die Institution Museum kaum einen Platz ein. Artikel über Zusammenarbeit sind durchweg von Vertretern des Museums verfaßt; siehe K + U Heft 3, 1969, S. 3o - 35, die Autoren der Erfahrungsberichte und Überlegungen zum Thema "Schule und Museum" sind entweder beamtete oder freie Mitarbeiter des Museums; ebenso die Beiträge zur Museumspädagogik in der Zs. Neue Wege, Heft 3, B ochum, 3. Quart. 1971, das sich ausschließlich mit ästhetischer Erziehung befaßt. Bezeichnend ist auch die Zusammensetzung der 32 Teilnehmer des Essener Seminars: 21 Museumsfachleute (meist Direktoren), 1 Kultusminister, 5 Beamte aus dem kulturellen Sektor, 1 Kulturattaché, 1 Soziologe, 1 Kunstjournalist, 2 Gewerkschaftler. Von den beiden Gewerkschaftlern vertrat einer die GEW, so daß auch ein Lehrer anwesend war.

46. Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 123

46a. Herff, a.a.O., S. 11

47. Herff, a.a.O., S. 37

48. Herff, a.a.O., S. 37 f

49. Wakefield, Hugh,: Die Zukunft des Museums, in: Bott, a.a.O., S. 288 f

5o. Wakefield, Hugh, bei der Diskussion des Vortrags "Jugend und Museum" von H. Seiler, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 81

51. Wakefield, Hugh, in: Bott a.a.O., S. 191

52. Seiler, Harald: Jugend und Museum, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 56 - 72; s. auch: Seiler, Harald: Das Kindermuseum in Boston, in: Der Städtlerbrief, Kunstpädagogische Hinweise, Nürnberg 1961, Heft 7, S. 168

53. Seiler, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 56

54. Seiler, ebenda, S. 61

55. Seiler, ebenda, S. 61 ff

56. Aus einem Diskussionsbeitrag von Mac Master in Essen, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 52

57. Seiler, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 64

58. Aus einem Diskussionsbeitrag von H. Daifuku in Essen, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 53

59. Picard, Lil: Kunst, Museum, Erziehung,in den USA, in: K + U Heft 3, 1969, S. 34

6o. Picard, ebenda, S. 34

61. Schadendorf, Wulf: Museumspädagogik, in: Glaser, Hermann (Hrsg): Jugend und Kunst, Freiburg 1969, S. 65

62. Die nachfolgend referierten Einzelheiten entstammen dem Vortrag von Dr. Nils Lindhagen vom Malmö-Museum: Die Öffentlichkeitsarbeit in schwedischen Museen, gehalten auf der Museumstagung am 26. 4. 1967 in Berlin, abgedruckt in: Berliner Museen, Berichte aus den staatlichen Museen des Preußischen Kulturbesitzes, XVII 1967, Beil. zu Heft 2, S. 12 - 17. Im weiteren: Berliner Museen a.a.O.

63. Lindhagen, Nils, a.a.O., S. 13

64. Es ist auffallend, welch hohe Wertschätzung in Schweden das in Deutschland von der Kunst mitleidig belächelte Kunstgewerbe genießt.

65. Die nachfolgend referierten Einzelheiten entstammen einerseits dem Beitrag von Schadendorf, Wulf, a.a.O., S. 61 ff, andererseits verdankt sie der Verfasser Beobachtungen, die Herr R. Heß, Gladbeck, 1971 und Herr R. Stein, Recklinghausen, 1972 in der Erimitage in Leningrad gemacht haben.

66. Schadendorf, a.a.O., S. 67

67. Schadendorf, a.a.O., S. 67

68. Schadendorf, a.a.O., S. 67

69. Seydewitz, Max: Neue Methoden zur Heranführung der Werktätigen an die Schätze der Weltkultur, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch 1960, S. 39 ff; ferner: Handtke, Kuno und Ruhe, Gerhard: Zur Entwicklung des Museumsbesuches durch Schulklassen im Kreismuseum Halberstadt, in: Neue Museumskunde, Berlin 1961, 4. Jg., H. 2, S. 159 ff. Mehr als 1/3 der Besucher des Halberstädter Kreismuseums im Jahre 1960 waren Schüler der Grund- und Oberschulen, S. 59

70. Aus einem Diskussionsbeitrag von Prof. Zdzislaw Rajewski, Direktor am Muzeum Archeologicznego, Warschau, während des Essener Museumsseminars 1963, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 54

71. Nach einer brieflichen Mitteilung der jetzigen Leitung der Kunsterziehungsabteilung Karlsruhe

72. Reuter-Rautenberg, Anneliese und Krämer, Gode: Neue Ziele - Neue Wege, in: das deutsche bildungsmagazin, 4. Jg. Nr. 2 1972, S. 57f, hieraus sind auch die weiteren Einzelheiten entnommen.

73. Diskussionsbeitrag von Prof. von der Osten zum Referat von Harald Seiler: Jugend und Kunst, in: Öffentlichkeitsarbeit a.a.O., S. 50

74. Zuletzt in mehreren Beiträgen des schon öfter zitierten Sammelbandes: Das Museum der Zukunft - 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bott a.a.O.

75. Ott, Günther: Zur Zusammenarbeit von Museum und Schule, in: Kulturarbeit, H. 1 1959, S. 21

76. Nach dem Bericht: Das Kölner Modell, von Ott, Günther, in: K + U, H. 3 1969, S. 33 u. 35

77. Ott, Günther: Museum und Schule, in Kulturarbeit, Heft 7 1962, S. 136

78. Ott, Günther: Das Kölner Modell, a.a.O., S. 35

79. Ott, Günther: ebenda, S. 35

80. Herff, a.a.O., S. 54

81. Hilker, F.: Museum und Schule, in: Museum und Schule, Hrsg.: Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin 1930, S. 106

82. Lippert, E.: Das Mädchen und sein Buch, Stuttgart 1954/3

83. Unterricht im Museum, Museumsverwaltung, Köln 1, An der Rechtsschule 1, DM 6,33 + Porto

84. Weißhuhn, Paul: Unterricht im Museum (Buchbesprechung), in: Der Staedtler-Brief, H. 2o 1971, S. 565

85. Die im folgenden vorgetragenen Einzelheiten sind dem NRZ-Museumsführer "Museum Folkwang Essen", Neue Ruhr Zeitung, Essen 1972, der zum 5o-jährigen Bestehen des Museums erschienen ist, entnommen; im weiteren: NRZ-Museumsführer

86. Honisch, Dieter: Der Künstler darf nicht länger isoliert bleiben, in: NRZ-Museumsführer, a.a.O., S. 21

87. Moltke, Joachim Wolfgang von: Wie soll ein zeitgenössisches Museum aussehen?, in: Bott a.a.O., S. 198

88. Moltke, ebenda, S. 198

89. Die nachfolgenden Einzelheiten entstammen dem Bericht von Weise, Ulrich, Bielefelder Erfahrungen, in: K + U, H. 3 1968, S. 32 f.

9o. Weise, ebenda, S. 32

91. Moltke, ebenda, S. 198

92. Auch die Kosten werden gemeinsam von der Stadt Nürnberg und dem Germanischen Nationalmuseum getragen. 1971 betrug der Jahresetat DM 52.ooo.

93. Die Einzelheiten über Programm, Arbeitsweise und Arbeitsergebnis sind teilweise der Broschüre "Kunstpädagogisches Zentrum Nürnberg - Angebot", Stand: Jan. 1971, im weiteren: Angebot 1971 a.a.O., entnommen, zum anderen verdankt sie der Verfasser Gesprächen im Juli 1971 mit den Leitern des Kunstpädagogischen Zentrums Herrn Honschel und Herrn Dr. Schadendorf. Hinzu kommen Beobachtungen des Verfassers bei der praktischen Arbeit der Museumspädagogen.

94. Otto, Gunter: Kunst als Prozeß im Unterricht, Braunschweig 1969,/2, S. 11

95. Siehe hierzu für das Fach Kunst den Beitrag von Otto, Gunter: "Kunstunterricht" - der Selbstklärungsprozeß im Fach und die Stellung in der Institution Schule, in: Neue Wege, 22. Jg., 3. Quart. 1971

96. Die zitierten Stellen entstammen dem "Angebot 1971", a.a.O., diese Broschüre hat keine Seitenzahlen, da sie wie alle Informationen des Künstpädagogischen Zentrums Nürnberg als Sammlung für den Lehrer gedacht und deshalb gelocht ist.

97. Ebenda

98. Waetzold, Stephan: Museum und Schule, Vortrag während der gleichnamigen Arbeitstagung von Vertretern der Museen und der Berliner Lehrerschaft vom 25. - 29. April 1967, abgedruckt in: Berliner Museen, a.a.O., S. 1

99. Waetzold, Stephan: Das Museum als Quelle der Information, in: Bott, a.a.O., S. 284

loo. Gall, Günter: Ist die Zukunft des Museums gesichert?, in: Bott, a.a.O. S. 89 f.

lol. Siehe dazu auch die gleichgerichteten, wenn auch detaillierteren Vorschläge von Riedl, Peter Anselm: Das Museum der Zukunft, der für das Erlernen der Führungen besondere Assistenzen für Kunstgeschichts-

pädagogen an den Museen wünscht, in: Bott, a.a.O., S. 225; Stephan Waetzold schlägt als eine Möglichkeit ein pädagogisches Zweitstudium für die am Museum tätigen Kunsthistoriker, Archäologen und anderen Wissenschaftler vor. Waetzold, Stephan, in: Bott, a.a.O., S. 282

1o2. Waetzold, in: Berliner Museen, a.a.O., S. 1

1o3. Aus einem Diskussionsbeitrag von H. Wakefield, in: Öffentlichkeitsarbeit, S. 81 f.

1o4. Seiler, Harald: Jugend und Museum, in: Öffentlichkeitsarbeit, a.a.O., S. 63. Einen ausführlichen Bericht über Art, Umfang und Methoden der Ausbildung von Lehrern für ihre museale Arbeit in England und in den USA gibt: Rose, H. T.: Museum and Teachers, Paris 1956

1o5. Aus einem Diskussionsbeitrag von Prof. von der Osten beim Essener Museumsseminar 1963, in: Öffentlichkeitsarbeit, a.a.O., S. 83; auch Prof. Martin, Generaldirektor der bayrischen Staatsgemäldesammlung, vertrat in dieser Sache den gleichen Standpunkt. Er nannte als Möglichkeit für Wanderausstellungen die Ausleihe von Reproduktionen: ebenda, S. 82 f.

1o6. Herff nennt einen solchen Plan für die Stadt Menden, den der Leiter des dortigen Heimatmuseums, Studienrat i.R. W. Dortmann, erarbeitet hat und der 22 naturkundliche und 2o kulturkundliche Unterrichtsthemen enthält, die an den Objekten des Museums erarbeitet werden können. Dortmann, W.: Arbeits- und Stoffpläne für die Heimaterziehung im 3. und 4. Schulj., Menden, in: Herff, a.a.O., S. 63. Die Leiter der Heimatmuseen werden auch über die künstlerischen und kunsthandwerklichen Bestände ihres Einzugsbereiches im allgemeinen gründliche Auskünfte geben können bzw. auch die entsprechende Literatur nennen können.

1o7. Riedl, in: Bott, a.a.O., S. 222

1o8. Haftmann, Werner: Das Museum in der Gegenwart, in: Bott, a.a.O., S. 115

1o9. Schmid, Heinrich Alfred: a.a.O., S. 58

11o. Der Verfasser konnte bei Museumsbesuchen beobachten, wie z.B. die von der Mystik intendierten, biblische Situationen verdichtenden, Motive der Pietá oder des Schmerzensmannes vielen Studenten unverständlich waren.

111. Der Verfasser schreibt hier aus der Erfahrung, die er bei der Bestandsaufnahme der kirchlichen Kunst des Vestes Recklinghausen zu museumspädagogischer Nutzung gemacht hat, die dazu notwendigen Wissensfaktoren auf.

112. Stephan Waetzold in der Diskussion der Berliner Museumstagung 1967, in: Berliner Museen, a.a.O., S. 12

113. Hans Giffhorn schlägt für die Revision des Kunstunterrichtes die "Erziehung im ästhetischen Bereich" vor, Westermanns Pädagogische Beiträge, H. 8, 197o, S. 4oo ff.

114. Otto, Gunter: "Kunstunterricht" - der Selbstklärungsprozeß, a.a.O., S. 142 ff.

115. Plato fordert damit als erster in der europäischen Geistesgeschichte eine staatliche Zensur bzw. Präventivzensur für Werke der Kunst. Diese Maßnahme ist aber für den Wächterstaat systemimmanent; denn hätten die Dichter und bildenden Künstler absolute Produktionsfreiheit, bestände für den Wächter die Gefahr, staatsgefährdenden Äußerungen zu begegnen.

116. Grassi, a.a.O., S. 146
116a. Huyghe, René: Kunst und Seele, München 1962, S. 195
117. Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke, Hrsg. i.A. der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur von August Sauer, Prag 19o8 ff., Bd. XIV, S. 41
118. Richter, Johannes: Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 19o9, S. 171
119. Richter, ebenda, S. 175
12o. Holesovsky, Frantisek: Zum System der ästhetischen Erziehung, Leipzig 1963, S. 5
121. Holesovsky, ebenda, S. 5
122. Holesovsky, ebenda, S. 7
123. Holesovsky, ebenda, S. 11
124. Tasalow, zit. bei Holesovsky, ebenda, S. 13
125. Gerbert, Hildegard: Menschenbildung und Kunstverständnis, Stuttgart 1966
126. Otto, Gunter: "Kunstunterricht", a.a.O., S. 148
127. Otto, ebenda, S. 148
128. Auch Reinhard Pfennig sieht den Auftrag der bildenden Kunst in der "Veränderung von bestehenden Wirklichkeiten", in: Westermanns Pädagogische Beiträge, H. 7, 1969, S. 367
129. Wienecke, Günter; Rationalität und Technologie des Unterrichts, in: Staedtlerbrief H. 2o, 1971, S. 553. In die gleiche Richtung zielen Aussagen von Gunter Otto in dem Sammelband: Breier, Otto, Wienecke: Kunstunterricht, Düsseldorf 197o
13o. Giffhorn, Hans: Kritik an der Ideologie von K + U, in: K + U, H. 1o, 197o, S. 42 - 44
131. Otto, Gunter:"Kunstunterricht", a.a.O., S. 144
132. Fiedler, Conrad: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876, Ausg. Ratingen 197o, S. 27
133. In Breier, Otto, Wienecke, a.a.O., S. 23, von Gunter Otto angezogen
134. Otto, Gunter:"Kunstunterricht", a.a.O., S. 144 f
135. Doedens, Folkert: Beitrag zur empirischen Effektivitätskontrolle des werkbetrachtenden Unterrichts, in: Die Deutsche Schule, H. 11, 1971, S. 7o6 - 714
136. Otto, Gunter: "Kunstunterricht", a.a.O., S. 145
137. Otto, Gunter: "Kunstunterricht", a.a.O., S. 145
138. Kerschensteiner, Georg: Pädagogik der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Hrsg. Hahn, Erich, Leipzig 1926, S. 27. Kerschensteiner hat in den Jahren von 19o3 - 19o4 von 6o ooo Jungen und Mädchen rd. 3oo ooo Blätter gesammelt, Parnitzke, Erich: Das Beispiel Kerschensteiners, in: Bildnerische Erziehung, H. 3, 1968, S. 126
139. Daucher und Seitz; a.a.O., S. 178. In ihrem 22o Seiten starken Buch geben sie nur auf knapp 7 Seiten sparsamste didaktische und methodische Hinweise.
14o. Ehmer, Hermann K.: Kritische Anmerkungen zur Theorie und Praxis der Kunstbetrachtung, in: Bild und Werk, H. 1, 1966, S. 1
141. Klafki, Wolfgang: Diskussionsbeitrag während der Kunsterziehungstagung 1964 in Recklinghausen, in: Ronge, Hans: Kunst und Erziehung, Köln 1966, S. 158
142. Huyghe, René: Die Antwort der Bilder, Wien 1958, S. 9 ff.
143. Huyghe, ebenda, S. 18
144. Grulich, R.: Politische Präsens durch Plakate, Publik visuell, Nr.18,1971
145. Schmidt, Doris: Zukunft der Museen, in: Bott, a.a.O., S. 246
146. Dörrlamm, R.: Der philosophierende Hund, Publik visuell, Nr.4, 1971
147. Siehe auch: Künnemann, Horst: Comics, Comiclasten und Comicologen, in: Zeit, Nr. 29, 1971, S. 13
148. Otto, Gunter: Kunst als Prozeß, a.a.O., S. 76 f.
149. Ehmer, Hermann K., a.a.O., S. 2
15o. Schmalenbach, a.a.O., S. 233

151. Zit.bei Schmied,W.; Der Auftrag lautet Gegenwart, in:Bott, a.a.O.,S.25o
151a. Sicherlich bleibt für die meisten Menschen ebenso wie im Mittelalter auch im Barock die Möglichkeit, die Kunst als Kirchenkunst zu erleben. Die profane Kunst hingegen ist nur wenigen zugänglich.
151b. Im 17. Jh. ist der holländische Maler nicht mehr der zünftige Handwerker des späten Mittelalters, sondern genießt durchaus die Anerkennung als Künstler, bleibt dabei aber Mitglied des Bürgertums.
152. Brock, Bazon: Das Museum als Arbeitsplatz, in: Bott, a.a.O., S. 31. Sozialisieren der Kunst bedeutet hier, sie in den Besitz einer Gemeinschaft von Menschen zu geben (kommunaler, staatlicher, kirchlicher Besitz).
153. Pfennig, Reinhard: Warum brauchen wir heute noch Kunsterziehung als Schulfach?, Westermanns Pädagogische Beiträge, H. 7, 1969, S. 361
154. Claus, Jürgen: Expansion der Kunst, Hamburg 197o, S. 11
155. Brock, a.a.O., S. 31
156. Schmid, Carlo, in: Bott, a.a.O., S. 243
157. Valentiner, Wilhelm R.: Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1919, darin: Paul Zucker (Beitrag ohne Titel) S. 9o ff.
158. Karl Ernst Osthaus (Beitrag ohne Titel) in: Valentiner, a.a.O. S.83
159. Fernsehsendung: Denkanstöße, 3. Progr. WDR, am 6.4.1972
16o. Theaitetos 172
161. Ethica Nicomachia 1o77 b
162. Gieseke, H., in der Sendung a.a.O.
163. Beyer, Victor: Das verstädterte Museum, in: Bott, a.a.O., S. 22
164. Gall, Günter: Ist die Zukunft des Museums gesichert? in: Bott, a.a.O., S. 88 f.
165. Glaser, Hermann: Freizeit und Freiheit, in: Zs. Bauen und Wohnen, H.4, 1968, S. 139
166. Glaser, a.a.O., S. 139
167. Zit. bei Seiler, Harald: Das Museum zwischen vorgestern und übermorgen, in: Bott, a.a.O., S. 256
168. Schmid, Carlo, in: Bott, a.a.O., S. 238
169. Hauser, Arnold: Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958, S. 94
17o. Giffhorn, Hans: Erziehung im ästhetischen Bereich, Westermanns Pädagogische Beiträge, H. 8, 197o, S. 4o1 ff.
171. Grassi, a.a.O., S. 82
172. Hauser, a.a.O., S. 9
173. Zur Lehrplanreform für die Sekundarstufe in Hessen, Kassel 197o, S.42
174. Schwertfeger, Kurt: Bildende Kunst und Schule, Hannover 196o/4, S.2o7
175. Winzinger, F.: Kunstbetrachtung, in: Handbuch der Kunst- und Werkerziehung, Bd. V/2, Berlin 1954, S. 7
176. Stelzer, O.: Kunstbetrachtung, in: Handbuch der Kunst- und Werkerziehung, Bd. V/1, Berlin, 1958
177. Meyers, Hans: Wir erleben Kunstwerke, Oberursel 1963; Otto, Kunst als Prozeß, a.a.O.
178. Doedens, a.a.O., S. 712
179. Staguhn, Kurt: Didaktik der Kunsterziehung, Frankfurt 1967, S. 3o7
18o. Waldmann, Heinrich: Bildbetrachtung 2. Band, Ratingen 1972, S. 8 f. Im folgenden werden Waldmanns Darlegungen,denen sich der Verfasser anschließt, interpretiert und kommentiert.
181. Zucker, in: Valentiner, a.a.O., S. 88
182. Schmidt, Georg: Umgang mit Kunst, Olten 1966, S. 18
183. Bollnow, Otto Friedrich: Existanzphilosophie und Pädagogik, Stuttgart 1959, S. 11o f.
184. Ferger, Peter: Anregungen zur Kunstgeschichte in der Oberstufe, in: Staedler-Brief, Nr. 16, 1968, S. 395
185. Staguhn, a.a.O., S. 292
186. Deneke, Gerhard: Abermals: Kunstbetrachtung, in: Bild und Werk, H.6, 1968, S. 257 ff.

187. Giffhorn, Erziehung im ästhetischen Bereich, a.a.O., S. 4o1
188. Kowalski, Klaus: Praxis der Kunsterziehung 2, Werkbetrachtung, Stuttgart 197o, S. 62 f.
189. Kowalski, a.a.O., S. 64
19o. Das Wort Vorentwurf benutzt Kowalski in Anlehnung an Gadamer, der solche "Entwürfe als Vorwegnahme" versteht, "die sich an den Sachen selbst bewähren sollen. Gadamer, H.G.: Wahrheit und Methode, Tübingen 1965/2, S. 252
191. Kowalski, a.a.O., S. 63. Eine genaue Difinition von Sinngefüge und Bildgefüge gibt Kowalski in: Praxis der Kunsterziehung 1, Stuttgart 1968, S. 7o - 72
192. Geldsetzer, Lutz: Hermeneutik; in: Philosophie, Fischer-Lexikon, Bd.11, Frankfurt 1967, S. 99
193. Kowalski, a.a.O., S. 64
194. Gehring, Hans: Wesen und Bestandteil ästhetischer Bildung, Diss. Zürich 1964, S. 131 f.
195. Bildbeispiele dazu Kowalski, a.a.O., S. 68 - 98
196. Lützeler sprach von einer Vorbereitungsphase, die "den Betrachter in die Bereitschaft zur ästhetischen Kontemplation zu versetzen" habe. Lützeler, Heinrich: Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn 1934, S. 73
197. Ehmer, Hermann K.: Kritische Anmerkungen, a.a.O., S. 4
198. Eckhardt, Ferdinand: Methodik der Übungen im Betrachten von Kunstwerken, Internationale Zeitschrift für Erziehungswissenschaften, H. 5, 1948/49, S. 342 f
199. Deneke, Gerhard, a.a.O., S. 258. Ebenso Röhrig, Klaus: Bildanalysen: Bewegung, Linie, Fläche, Farbe, Raum, in: K + U, Sonderheft 197o, S.16
2oo. Dürr, Friedo: Unterrichtsplan für die Betrachtung des Bildes "Vor dem Schnee" von Paul Klee, in: Staedler-Brief Heft 7, 1969, S. 456
2o1. Friedländer, Max J.: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford/Zürich, 1946,, S. 159
2o2. Badt, Kurt: Maler und Modell von Vermeer, Köln, 1961, S. 32
2o3. Eine knappe, klargegliederte Aufstellung über Arten und Charakteristika flächiger Kunstwerke geben Pawlik, Johannes und Straßner, Ernst: Bildende Kunst, Begriffe und Reallexikon, Köln 1969, S. 18 - 32
2o4. Badt, a.a.O., S. 38 f.
2o5. Britsch, Gustaf: Theorie der bildenden Kunst, Ratingen 193o/2. Kowalski analysiert die linearen und flächigen Bestände und Beziehungen, den unterschiedlichen Farbaufbau und dessen typische Merkmale und Wirkungen sowie die kompositorisch-formatlichen und perspektivischen Faktoren von flächigen Bildwerken an entsprechenden Beispielen, Kowalski, a.a.O., S. 8o - 84. Ähnlich verfahren Pawlik und Straßner, a.a.O., S. 32-83, die in breiter Analyse grundlegende Begriffe miteinbeziehen, Beispiele vorstellen und verschiedene Theorien zur jeweiligen Thematik aufzeigen.
2o6. Burkhardt, Hermann und Bodemeyer, Klaus: Klett-Schulgalerie, Lehrerbegleitheft, Stuttgart 1971
2o7. Waldmann, a.a.O.,
2o8. Kowalski, a.a.O., S. 84-87
2o9. Wilm, Hubert: Die gotische Holzfigur, Stuttgart 1944
21o. Baumgart, Fritz: Geschichte der abendländischen Plastik, Köln 1966
211. Kowalski, a.a.O., S. 91-92
212. Pawlik und Straßner, a.a.O., S. 186-198
213. Kowalski, a.a.O., S. 88-91
214. Pawlik und Straßner, a.a.O., S. 138-149
215. Kowalski, a.a.O., S. 92
216. Kowalski, a.a.O., S. 139, Anm. 15
217. Waldmann, a.a.O.

218. Hahlbrock weist in diesem Zusammenhang auf die Beschäftigung mit der Kunst sogenannter Naturvölker hin, durch die die Wissenschaft entdeckt hat, "daß man sich zu jedem Kunstwerk seinen Teil selbst denken muß, um es recht zu verstehen". Hahlbrock, P., in: Berichte aus den staatlichen Museen des Preußischen Kulturbesitzes, XVII, 1967, S.1o
219. Kowalski, a.a.O., S. 94
22o. Aus diesem Grunde beschäftigen sich viele Arbeiten über Werkbetrachtung wahrscheinlich auch nur mit den analytischen Aspekten der Kunst.
221. Burkhardt und Bodemeyer, a.a.O., S. 5
222. Esser, Karl Heinz: Unsere Museen heute und in Zukunst, in: Bott, a.a.O. S. 82
223. Waldmann, Heinrich: Die Funktionen der Kunst im Leben des Menschen, maschinenschriftliche Vervielfältigung als Arbeitsunterlage für das gleichnamige Oberseminar des Faches Kunst an der PH Ruhr, Abt. Dortmund, SS 197o
223a. Henze, Anton: Die zweite Hälfte der Kunst, in: Kulturarbeit, H.4, 1962, S. 61 ff.
224. Henze, a.a.O., S. 61
225. Hentig, Hartmut von: Die Wirkungon des Schönen, in: Werk und Zeit, H. 11/12, 1963, S. 5
226. Hentig, a.a.O., S. 5
227. Hentig, a.a.O., S. 5
228. Henze, a.a.O., S. 62
229. Pawlik, Johannes: Zur Baubetrachtung, in: Bildnerische Erziehung, H.5, 1966, S. 2o8; ders.: Große Baukunst, Recklinghausen 1963
23o. Brinkmann, A.E.: Baukunst. Die künstlerischen Werte im Werk des Architekten, Tübingen 1956, S. 19
231. Schmid, in: Bott, a.a.O., S. 239
232. Otto, Kunst als Prozeß, a.a.O., S. 23
233. Niggemann, Wilhelm: Die Erwachsenenbildung zwischen Idylle und Effizienzkontrolle, Publik Nr. 3, 1971, S. 16
234. Über die Grundzüge operationalen Formulierens von Lernzielen siehe: Mager, Robert F.: Lernziele und programmierter Unterricht, Weinheim 1969. Wagenschein, Martin: Verstehen lernen, Weinheim 197o/2/3. Möller, Christine: Technik der Lehrplanung (hier: Übersetzung von Blooms Taxonomie der Lernziele), Weinheim 1969. Strukturplan für das Bildungswesen, Bonn 197o
235. Hentschel, Dieter: Operationalisierte Lernzielbeschreibung, in: Neue Unterrichtspraxis, H. 4, 1971, S. 243
236. Im Verständnis Blooms, s. Möller, a.a.O.
237. Corell, Werner und Schwarze, Hugo: Lernpsychologie - programmiert - , Donauwörth 1968, S. 248
238. Hentschel, a.a.O., S. 242
239. Doedens, a.a.O., S. 712
24o. Doedens, a.a.O., S. 71o, im Anschluß an Habermas, Jürgen: Zur Logik der Sozialwissenschaften, in: Philosophische Rundschau, Sonderheft, Tübingen 1967
241. Hentschel, a.a.O., S. 242
242. Niggemann, Wilhelm: Effizienz-Analyse eines pädagogischen Sachverhaltes, in: Pädagogische Rundschau, H. 8, 197o, S. 631
243. Ulmann, Gisela: Kreativität, Weinheim 1968, S. 1o4
244. Niggemann, a.a.O., S. 638
245. Daucher und Seitz, a.a.O., S. 12o und 126 f.
246. Hebb, Donald O.: Einführung in die moderne Psychologie, Weinheim 1969/4/5 S. 198 f.
247. Süddeutsche Zeitung, 27.3.1968, zit. bei Claus, a.a.O., S. 36
248. Bönsch, Manfred: Wie sichere ich Ergebnis und Erfolg in meinem Unterricht, Essen 1968/2, S. 112

249. Nach Bönsch, a.a.O., S.193, zit. ohne Seitenangabe, Ebbinghaus, Hermann: Über das Gedächtnis, 1885
250. Hebb, a.a.O., S. 223
251. Bönsch, a.a.O., S. 191 ff.
252. Brem, Kurt:und Fidder, Erich: Musische Bildung und Kunstverständnis, München 1966, S. 48
253. Aebli, H.: Die geistige Entwicklung als Funktion und Anlage, Reifung, in: Roth, H. (Hrsg.): Begabung und Lernen, Stuttgart 1969, S. 151-191
254. Süßmuth, Rita: Zur Anthropologie des Kindes, München 1968,
255. Langeveld, Martinus J.: Aufriß einer Entwicklungspsychologie, in: Studien zur Anthropologie des Kindes, Tübingen 1964/2, S. 88
256. Süßmuth, a.a.O., S. 39
257. Brem und Fidder, a.a.O., S. 62
258. Bauer, Franz: Die Entwicklung des bildästhetischen Erlebens bei Schülern vom 8. bis zum 16. Lebensjahr, in: Zs. Pädagogik, 3. Beih., Berlin 1960
259. Bauer, a.a.O., S. 24
260. Bauer, a.a.O., S. 12
261. Bauer, a.a.O., S. 12
262. Bauer, a.a.O., S. 25 f.
263. Dolch, Josef: Lehrplan des Abendlandes, Ratingen 1959, S. 41 ff.
264. dtv-Lexikon der Antike, Kunst Bd. 2, München 1970, S. 50 u. 146
265. Brem und Fidder, a.a.O., S. 63
266. Bauer, a.a.O., S. 26
267. Bauer, a.a.O., S. 27
268. Brem und Fidder, a.a.O., S. 63
269. Hetzer, Hildegard: Kind und Jugendlicher in der Entwicklung, Hannover 1948/2
270. Mühle, Günther: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens, München 1955
271. Skowronek, Helmut: Lernen und Lernfähigkeit, München 1969, S.143
272. Lersch, Philipp; Aufbau der Person, München 1954/4, S. 513
273. Hebb, a.a.O., S. 267 - 298
274. Brem und Fidder, a.a.O., S. 74
275. Burchartz, Max: Schule des Schauens, München 1962, S. 10
276. Burchartz, a.a.O., S. 99
277. Leyhausen, Paul, in: Lorenz, Konrad und Leyhausen, Paul: Antriebe tierischen und menschlichen Verhaltens, München 1969, S. 323 f.
278. Bloch, Ernst: Das Prinzip der Hoffnung, Frankfurt 1959, S. 146
279. Brem und Fidder, a.a.O., S. 84
280. Skowronek, a.a.O., S. 11
281. Die Untersuchung fand im 1. Halbjahr 1972 an der Dannekamp-Schule (Hauptschule) in Wanne-Eickel statt.
282. Mager, Robert F.: Motivation und Lernerfolg, Weinheim 1971/3, S. 91 f.
282a. Loch, Rolf: Die Einstellung 14 jähriger zum Kunstunterricht, eine empirische Untersuchung, vorgelegt an der SHFBK Braunschweig 1970. Die hier angezogenen Daten aus dieser Arbeit entstammen dem Artikel: Loch, Rolf: Was 14 jährige vom Kunstunterricht halten, in: Allgemeiner Schulanzeiger, Freiburg, Febr. 1971, S. 19ff.
283. Loch, a.a.O., S. 23
284. Loch, a.a.O., S. 23
285. Loch, a.a.O., S. 22
286. Loch, a.a.O., S. 22
287. Loch, a.a.O., S. 23
288. Loch, a.a.O., S. 23
289. Loch, a.a.O., S. 23
290. Knoll, Joachim H., Wodraschke, Georg, Hüther, Jürgen: Jugend und Kulturpolitik, Neuwied a.Rhein und Berlin 1970

291. Knoll, a.a.O., S. 225
292. Scharioth, Joachim: Jugend beherrscht das Museum, in: WAZ, 29.11.1971
293. Scharioth, a.a.O.
294. Jaide, Walter: Jugend in den Veränderungen unserer Zeit, in: Aus Politik und Zeitgeschichte, Beil. zur Wochenzeitung das Parlament, 3o. Oktober 1971, S. 4
295. Lenz-Romeiss, Felizitas: "Heimat" auf deutsch und anderes, in: Baumeister, München 197o, H. 3, S. 286
296. Lenz-Romeiss, a.a.O., S. 286
297. Lenz-Romeiss, a.a.O., S. 286
298. Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt, Berlin 1965
299. Lynch, a.a.O., S. 14
3oo. Lorenzer, Alfred: Städtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur, in: Bernd, Heide, Lorenzer, Alfred, Horn, Klaus: Architektur als Ideologie, Frankfurt 1968, S. 7o
3o1. Lorenzer, a.a.O., S. 99 f.
3o2. Schumpp, Mechthild: Bauformen im Bewußtsein von Kindern, in: Bauwelt, H. 5o, 1967, S. 1317
3o3. Schumpp, a.a.O., S. 1317. Kosic, Karel: Die Dialektik des Konkreten, Frankfurt, 1967, S. 37 ff.
3o4. Lichtwark, Alfred: Aus der Praxis, Berlin 19o2, S. 155
3o5. Volkskunst soll definiert werden als das intuitiv-assoziative Formschaffen von und an Gegenständen des alltäglichen und festtäglichen Gebrauchs durch ländliche und kleinstädtische Handwerker und Laien, deren Auftraggeber und Abnehmer in erster Linie das Bauerntum war.
3o6. Esterhues, a.a.O., S. 21
3o7. Esterhues, a.a.O., S. 21
3o8. Aus mittelalterlichen Urkunden geht hervor, daß das Haus in vielen Gegenden zur "fahrenden Habe" gehörte, d.h. das Fachwerkhaus wurde bei Pachtablauf oder Verlegung der Hofstätte abgebrochen und mitgenommen; es wurde "verfahren". Möller, Achim D.: So wohnten sie damals, in: Zuhause, H. 6, 1972, S. 69
3o9. Stampfuss, R.: Aufgaben der Öffentlichkeits- und Bildungsarbeit in Rheinischen Heimatmuseen, in: Mitteilungen des Museumsverbandes Niedersachsen, 6. 1965, S. 3 ff.
31o. Gall, Günter: Das Deutsche Lederwarenmuseum in Offenbach, in: Kulturarbeit, H. 3, 1962, S. 52 f.
311. Fahrenkrog, Rolf L.: Das Deutsche Schloß- und Beschlägemuseum zu Velbert, in: Kulturarbeit, H. 11, 1962, S. 2o6 ff.
312. Abeler, Jürgen: Das Wuppertaler Uhrenmuseum, in: Kulturarbeit, H. 11, 1962, S. 2o8 ff.
313. Uhlemann, Heinz R.: Deutsches Klingenmuseum Solingen, Katalog "Gesammelt im Ruhrgebiet", Recklinghausen 1963
314. Haecks, Bernd von: Das Deutsche Brotmuseum, Ulm, in:Kulturarbeit, H.5, 1962, S. 9o f.
315. Pinder, Eberhard: Das Deutsche Spielkartenmuseum in Bielefeld, in: Kulturarbeit, H. 8, 1967, S. 151 ff.
316. Leiss, Josef: Das Deutsche Tapetenmuseum in Kassel, in: Kulturarbeit, H. 4, 1962, S. 69 ff.
317. Das Leuchtenmuseum der Fa. Gebr. Kaiser u. Co., Neheim-Hüsten, in: Kulturarbeit, H.4, 1966, S. 71 f.
318. Luckenbach, Werner: Das Deutsche Apothekenmuseum in Heidelberg, in: Kulturarbeit, H.3, 1962, S. 53 f.
319. Ruf, Franz: Creußener Krüge, Rhein. Merkur, 26.11.1971
32o. Die schönsten Stücke des Museums waren während der olympischen Spiele 1972 in München in der Ausstellung "Bayern, Kunst und Kultur" zu sehen.

321. Schmitt, Christa: Das Töpfereimuseum in Langerwehe. in: Kulturarbeit, H. 12, 1965, S. 231 f.
322. Katalog "Christliche Kunst im Vest Recklinghausen" 1961; zur Thematik insgesamt: Roloff, Ernst: Museen, die nicht jeder kennt, Gütersloh 1964
323. Koch, Georg F.: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967
324. Jaspers, Karl: Von den Grenzen des pädagogischen Planens, in: Philosophie und Welt, Reden und Aufsätze, München 1963, S. 30
325. Jaspers, a.a.O., S. 31
326. Kerschensteiner, Georg: Das Grundaxiom des Bildungsprozesses und seine Folgerungen für die Schulorganisation, Berlin 1924/2, S. 42
327. Wagenschein, Martin: Das "exemplarische Lehren" als ein Weg der Erneuerung der höheren Schule, Hamburg 1954
328. Beenken, Hermann: Bildwerke Westfalens, Bonn 1923, S. 3
329. Hausherr, Reiner: Kunstgeographie - Aufgabe, Grenzen, Möglichkeiten, in: Rhein. Vierteljahresblätter, Jg. 34, Bonn 1970, S. 164
330. Mead, Margaret: National Characters, in: Anthropologie Today, ed. Kroeber, A.L., Chicago 1957, S. 399, in engl. Sprache zit. bei Hausherr, a.a.O., S. 164
331. Heinemann, Horst: Zur Aufzeichnung von Unterrichtsentwürfen, in: Informationen zum Religionsunterricht, H. 1, 1971, S. 14
332. Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, 2. Bd., Freiburg 1928, in der Vorbemerkung
333. Zit. nach Le Goff, Jaques: Das Hochmittelalter, Frankfurt 1965, S. 17 f.
334. Neben den großen Standardwerken über Baukunst allgemein seien die Taschenbücher genannt: Jantzen, H.: Ottonische Kunst, Hamburg 1954; Adam, Ernst: Baukunst des Mittelalters, Frankfurt/Berlin 1963
335. Das Mainfränkische Museum in Würzburg hat mehrere dieser flachreliefierten Stürze gesammelt.
336. Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst; Bd. 1, Berlin 1930/4, S. 177
337. Pawlik, Johannes: Große Baukunst, Recklinghausen, 1963, S. 35
338. Pawlik, a.a.O., S. 34
339. Lützeler, Heinrich: Europäische Baukunst im Überblick, Freiburg 1969, S. 74
340. Die Dachformen bei neuerlichen Restaurierungen kommen sicherlich den alten Walmdachformen sehr nahe.
341. Schürer, Oskar: Romanische Doppelkapellen, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 3. Bd., Marburg 1929, S. 99 - 192
342. Lützeler, a.a.O., S. 51
343. Termehr, L.: Romanische Baukunst, Beitrag zur Geistesgeschichte des Stilbegriffs, Diss., Bonn 1950
344. Henze, Anton: Westfälische Kunstgeschichte, Recklinghausen 1957, S. 42
345. Cichy, Bodo: Erziehung zur Kunst, Architektur und Baustile, München 1959, S. 182
346. Binding, G.: Die Pfalz Kaiser Friedrich Barbarossas in Gelnhausen, Diss., Bonn 1963
347. Cichy, a.a.O., S. 112
348. Appel, Heinrich: Plastik am Bau, Berlin 1954, S. XII
349. Friedrich, Karl: Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, Diss., Augsburg 1932
350. Gross, Werner: Die abendländische Architektur um 1300, Stuttgart 1947, S. 241
351. Cichy, a.a.O., S. 191
352. Mühlen, Franz: Zur Baugeschichte der Petrikirche in Recklinghausen, Vest. Jahrbuch 1959, S. 130 ff.

353. Weigert, Hans: Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters, in: Zs. für Kunstgeschichte 1936, S. 17 f.
354. Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1956/4, S. 797 ff.
355. Baethgen, Friedrich: Deutschland und Europa im Spätmittelalter, Frankfurt 1968, S. 12
356. Bernd, in: Bernd, Lorenzer, Horn, a.a.O., S. 13
357. Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst, Hamburg 1957, S. 74 ff.
358. Henze, a.a.O., S. 174
359. Weigert, Hans: Romanische Plastik in Europa, Hrsg. Busch u. Lohse, Frankfurt 1961/3, S. XXVI
360. Weigert, a.a.O., S. XXVII
361. Thomas, Bruno: Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden, in: Zs. Westfalen, 1934, S. 57
362. Heckner, Georg: Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst, Freiburg 1891, S. 26
363. Abbildung des Plans: Cichy, a.a.O., S. 101
364. Weigert, Hans: Baukunst der Romanik in Europa, Hrsg. Busch und Lohse, Frankfurt 1959/2, S. XVII
365. Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963, S. 22
366. Assunto, a.a.O., S. 17
367. Siehe hierzu Ausstellungskatalog "Kunst an Rhein und Maas", Köln 1972
368. Bibliothek der Kirchenväter, frühchristliche Apologeten, Bd. 1, Kempten/München 1913
369. Pudelko, Georg: Romanische Taufsteine, Diss. Berlin 1931, S. 11
370. Pudelko, a.a.O., S. 13 f.
371. Bauerreis, Romuald: Fons Sacer, München 1949, S. 18 ff.
372. Ligtenberg, Raphael: Romanische Doopfonten in Nederland, in: Bulletin von den nederlandschen und Oudheidkundigen Bond, 8, Leiden 1915, S.158
373. Pudelko, a.a.O., Abb. 4
374. Zimmermann, W.:Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 1954, S. 496; Blankenburg, W.v.: Heilige und dämonische Tiere, Leipzig 1943
375. Noehles, Karl: Die westfälischen Taufsteine des 13. u. 14. Jhs., Diss. Münster 1953, S. 2
376. Lübke, Wilhelm: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1863, S. 372
377. Kidson, Peter: Schätze der Weltkunst, Romanik und Gotik, Stuttgart 1967, S. 76
378. Noehles, a.a.O., S. 14
379. Falke, Otto v. und Meyer, Erich: Romanische Leuchter und Gefäße - Gießgefäße der Gotik, Berlin 1935, Köhn, Heinz: Über die Herkunft der romanischen Bronzeleuchter mit Drachenornament, in: Zs. Westfalen 1931, S. 67
380. Bauerreis, a.a.O., S. 7
381. Bauerreis, a.a.O., S. 8 f.
382. Kohlbrügge, J.H.F.: Tier- und Menschenantlitz als Abwehrzauber, Bonn 1926, S. 26
383. Kohlbrügge, a.a.O., S. 24
384. Kohlbrügge, a.a.O., S. 24
385. Kohlbrügge, a.a.O., S. 29
386. Weigert, Baukunst der Romanik, a.a.O., S. 12
387. Assunto, a.a.O., S. 55
388. Falke und Meyer, a.a.O., S. 1 und 22
389. Zit. bei Appel, Heinrich; Plastik am Bau, Berlin 1954, S.IX
390. Assunto, a.a.O., S. 59
391. Weigert, Romanische Plastik in Europa, a.a.O., S. 6
392. Weigert, a.a.O., S. 6

393. Künstle, a.a.O.
394. Mandel, Gabriel: Die Buchmalerei der Romanik und Gotik, Gütersloh 1964, S. 8
395. Chatzidakis, Manolis und Grabar, André: Die Malerei im frühen Mittelalter, Gütersloh 1965, S. 53 ff.
396. Mandel, a.a.O., S. 15
397. Goldschmidt, A.: Die deutsche Buchmalerei, Bd. 2: Die ottonische Buchmalerei, München und Firence, 1928
398. Mandel, a.a.O., S. 27
399. Plotzek, J.M.: Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei, Diss. Köln 1969/ Köln 197o
4oo. Stilistische und ikonographische Besonderheiten der einzelnen Schulen der romanischen Buchmalerei siehe: Boeker, A. und Schmidt, A.A.: Die Buchmalerei, in: Handbuch der Bibliothekswissenschaft, Bd. 1, Stuttgart 195o; Goldschmidt, a.a.O.; Künstle, a.a.O.; Mandel, a.a.O.; Schreyer, L.: Die Botschaft der Buchmalerei, Hamburg 1959/2
4o1. Künstle, a.a.O., Bd. 1, S. 56
4o2. Künstle, a.a.O., Bd. 1, S. 56 f.
4o3. Ainaud, Juan: Die Malerei der Romanik, Gütersloh 1963, S. 33
4o4. Ainaud, a.a.O., S. 9
4o5. Hofstätter, Hans H. (Hrsg.): Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, Bd. 1, Frankfurt 1965, S. 34 f.
4o6. Grabar, A. und Nordenfalk, C.: Die romanische Malerei vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert, Genf 1958
4o7. Hauser : Sozialgeschichte, a.a.O., S. 48
4o8. Hauser, ebenda, S. 49
4o9. Hauser, ebenda, S. 5o
41o. Hauser, ebenda, S. 51
411. Karsen, Fritz (Hrsg.): Geschichte unserer Welt, Berlin 1947, S. 71
412. Pawlik, a.a.O., S. 48 f.
413. Zit. nach Pawlik, a.a.O., S. 58
414. Beißel, Stefan: Westfälische Plastik des 13. Jahrhunderts, in: Zs. Stimmen aus Maria Laach, 65. Bd., Freiburg 1913, S. 319
415. Hauser, a.a.O., S. 67
416. Beißel, a.a.O., S. 32o
417. Beißel, a.a.O., S. 32o
418. Dehio führt an, daß weder Monumente noch Tituli bekannt sind; die Elfenbeintafel des Tutilo von St. Gallen (um 9oo), die früheste Darstellung der Himmelfahrt Mariens, sei als Erzählung anzusehen; Dehio, a.a.O., S. 195, Bd. 1
419. Dehio, ebenda, S. 195
42o. Weigert, Europäische Plastik, a.a.O., S. XVIII
421. Lützeler, Europäische Baukunst, a.a.O., S. 64
422. Lützeler, ebenda, S. 65
423. Conze, Werner: Die deutsche Nation, Ergebnis der Geschichte, Göttingen 1963, S. 21
424. Heer, Friedrich: Die Tragödie des heiligen Reiches, Stuttgart 1952, zit. bei: Simon, Hermann: Geschichte der deutschen Nation, Mainz 196o, S. 143
425. Weigert, Hans: Gotische Plastik in Europa, Hrsg.: Busch und Lohse, Frankfurt 1963, S. X
426. Pieper, Paul: Das Westfälische in Malerei und Plastik, Münster 1964, S. 135 f.
427. Strucken, Max: Literarische und künstlerische Quellen des Gabelkreuzes, Diss. Köln 1928, S. 14 ff.
428. Zit. bei Strucken, a.a.O., S. 16, nach Pfeiffer: Deutsche Mystiker, Bd. 2, 1924, S. 636

429. Eickel, Hans: Astkreuz und Marienklage in der mittelalterlichen Plastik Westfalens, Münster 1949, S. 36
430. Huyghe, René: Kunst und Seele, München 1962, S. 196
431. Huyghe, ebenda, S. 195
432. Huyghe, ebenda, S. 2oo
433. Baumgar, a.a.O., S. 165
434. Troescher, Georg: Claus Sluter und die burgundische Plastik des 14. Jahrhunderts, Freiburg 1932, S. 34 ff. und 1o7
435. Pescatore, Anni: Der Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs, Straßburg 1918
436. Pieper, a.a.O., S. 144
437. Riering, Bernhard: Haltern und die deutsche Hanse, Vestisches Jahrbuch 1951, S. 136 f.
438. Dehio, a.a.O., 2. Bd., S. 1o6
439. Lützeler, Heinrich: Wege zur Kunst - Gattungen der Kunst, Freiburg 1967, S. 62
44o. Baumgart, a.a.O., S. 168
441. Dehio, a.a.O., 2. Bd., S. 187
442. Hauser: Sozialgeschichte, a.a.O., S.127
443. Dehio, a.a.O., 2. Bd., S. 183
444. Dehio, a.a.O., 2. Bd., S. 189
445. Höfer, Josef und Rahner, Karl (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirchengeschichte, Freiburg 1957, S. 5o3
446. Höfer und Rahner, a.a.O., S. 5o4
447. Eickel, a.a.O., S. 12 f.
448. Hier sei noch einmal auf das Schema der Plastikansichten in den verschiedenen Zeiten hingewiesen, das Klaus Kowalski dargestellt hat.
449. Dehio, a.a.O., 2. Bd., S. 119
45o. Eickel, a.a.O., S. 62
451. Eickel, a.a.O., S. 64
452. Murbach, Ernst: Form und Material der spätgotischen Plastik, Basel 1943, S. 29
453. Baumgart, a.a.O., S. 171
454. Beißel, Stefan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland, Freiburg 19o9, S. 35o
455. Beißel, Marienverehrung, a.a.O., S. 578
456. Kleinschmidt, Beda: Die Hl. Anna, in: Forschungen zur Volkskunde, Düsseldorf 193o, S. 217 und Tafel 85
457. Katalog: Das Schnütgen-Museum, Köln 1968/4, Abb. 141 a
458. Beißel, Marienverehrung, a.a.O., S. 217
459. Kleinschmidt, a.a.O., S. 217
46o. Höfer und Rahner, a.a.O., S. 571
461. Beißel, Marienverehrung, a.a.O., S. 576
462. Beißel, ebenda, S. 578
463. Beißel, ebenda, S. 577
464. Wimmer, Otto: Handbuch der Namen und Heiligen, Innsbruck 1966/3, S.124
465. Kleinschmidt, a.a.O., S. 237
466. Diese Bezeichnung findet sich bei: Gorissen, Friedrich: Die klevischen Beeldensnijder, Kleve 1963, S. 49
467. Murbach, a.a.O., S. 1o3
468. Ungewitter, P. und Mohrmann, K.: Lehrbuch der gotischen Konstruktionen, 2 Bde., Leipzig 1892, S. 5o3
469. Behling, Lottlisa: Gestalt und Geschichte des Maßwerks, Halle/Saale, 1944, S. 56
47o. Ungewitter und Mohrmann, a.a.O., S. 5o5
471. Dehio, a.a.O., 2. Bd., S. 3o
472. Behling, a.a.O., S. 55

473. Siehe: Plan bei Cichy, a.a.O., S. 101
474. Rademacher, Franz: Die Kanzel in ihrer archäologischen und künstlerischen Entwicklung in Deutschland bis zum Ende der Gotik, in: Zs. für christliche Kunst, 34. Jg., 1921, S. 134
475. Rademacher, a.a.O., S. 138
476. Rademacher, a.a.O., S. 139
477. Busch, Rudolf: Deutsches Chorgestühl in 6 Jahrhunderten, Hildesheim 1928, S. 6
478. Busch, a.a.O., S. 13
479. Busch, a.a.O., S. 13 f.
480. Klockenbusch, Ludwig: Die Sakramentsnischen und Sakramentshäuser in Westfalen, Diss. Münster 1941
481. Pawlik, a.a.O., S. 44
482. Booz, P.: Der Baumeister der Gotik, Berlin 1956
483. Grote, Andreas: Der vollkommene Architektus, München 1959, S. 22
484. Durach, Felix: Mittelalterliche Bauhütten und Geometrie, Stuttgart 1929
485. Beißel, Stefan: Die Bauführung des Mittelalters, Freiburg 1889
486. Bernt, Walter: Altes Werkzeug, München 1939
487. Hahnloser, H.R.: Villard de Honnecourt, Wien 1935
488. Grote, a.a.O., S. 12
489. Pawlik, a.a.O., S. 45
490. Grote, a.a.O., S. 26
491. Hauser, Sozialgeschichte, a.a.O., S. 115 und 116
492. Kluge, Dorothea: Gotische Wandmalerei in Westfalen, Münster 1959; Souchal, Geneviève: Die gotische Malerei in Frankreich, in: Enzo, Carli; Gudiol, José; Souchal, Geneviève: Malerei der Gotik, Gütersloh 1965
493. Souchal, a.a.O., S. 11
494. Ungewitter und Mohrmann, a.a.O., S. 487
495. Ungewitter und Mohrmann, a.a.O., S. 488
496. Henze, a.a.O., S. 256; Jansen, Elmar: Geschichte der deutschen Glasmalerei, Dresden 1963
497. Rode, Herbert: Glasmalerei, in: Katalog der Ausstellung "Herbst des Mittelalters, Köln 1970, S. 57
498. Schmitz, Hermann: Deutsche Glasmalerei der Gotik und Renaissance, Rund- und Kabinettscheiben, München 1923, S. 5; derselbe: Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913
499. Hutter, Heribert: Tafelbild, in: Fischer-Lexikon Bildende Kunst 3, Frankfurt 1961, S. 230
500. Heidrich, Ernst: Altdeutsche Malerei, Jena 1941/2, S. 13
501. Heidrich, a.a.O., S. 15
502. Hofstätter, a.a.O., S. 92 ff.
503. Reichert, Liselotte: Spätgotische Stickereien am Niederrhein, Bonn 193? Hier wird zwar hauptsächlich die Stickerei für den sakralen Bereich behandelt. Die ausgezeichnete Beschreibung der Arbeitstechnik und -organisation hilft jedoch mit, das Bild des spätmittelalterlichen Kunsthandwerks abzurunden.
504. Klaiber, Hans: Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 3. Jg., Leipzig 1910, S. 91 - 96
505. Huth, Hans: Künstler und Werkstatt in der Spätgotik, Augsburg 1923, S.8?
506. Huth, a.a.O., S. 25
507. Huth, a.a.O., S. 26
508. Huth, a.a.O., S. 91
509. Huth, a.a.O., S. 34
510. Geisberg, Max: Die Beziehung zwischen den Niederlanden, dem Niederrhein und Westfalen in der Graphik des 15. Jhs., Westfälische Forschungen 2, 1939

511. Huth, a.a.O., S. 35
512. Huth, a.a.O., S. 28
513. Huth, a.a.O., S. 29
514. Wallrath, Rolf: Tafelmalerei, in: Katalog der Ausstellung "Herbst des Mittelalters", Köln 1970, S. 33
515. Braun, Josef: Der Christliche Altar, 2. Bd., München 1924, S. 281
516. Lützeler, Heinrich: Meister der Plastik, Deutsche Kunst in gotischer Zeit, Essen 1948, S. 42
517. Lützeler, ebenda, S. 42
518. Gorissen, a.a.O., S. 13
519. Bracher, Thomas: Gefaßte Holzskulptur und Schnitzaltar: in: Konservierung und Denkmalspflege (Lose-Blatt-Sammlung), Zürich 1969, Teil F
520. Beißel, Marienverehrung, a.a.O., S. 182
521. Murbach, a.a.O., S. 41
522. Murbach, a.a.O., S. 22
523. Murbach, a.a.O., S. 64 f.
524. Cichy, a.a.O., Text zu Bildtafel 87
525. Pawlik, a.a.O., S. 98
526. Straßner, Ernst: Kunstbetrachtung (Lose-Blatt-Sammlung) Wolfenbüttel, o.J., Bl. 58
527. Lützeler, Europäische Baukunst, a.a.O., S. 202
528. Straßner, a.a.O., Bl. 58
529. Haase, Carl: Die mittelalterliche Stadt als Festung, in: Haase, Carl (Hrsg.): Die Stadt des Mittelalters, 1. Bd., Darmstadt 1969, S. 378
530. Kayser, Erich: Der Stadtgrundriß als Geschichtsquelle, in Haase, a.a.O., S. 367
531. Kayser, in: Haase, a.a.O., S. 369
532. Fröhlich, Karl: Das verfassungstopographische Bild der mittelalterlichen Stadt im Lichte der neueren Forschung, in: Haase, a.a.O., S. 300 f.
533. Kayser, in: Haase, a.a.O., S. 368
534. Ammann, Hektor: Wie groß war die mittelalterliche Stadt, in: Haase, a.a.O., S. 412
535. Falke, Otto von: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance, Stuttgart 1924, S. XXVIII
536. Kückelhaus, Hugo und Balkenhol, Georg: Werde Tischler, Hamburg 1948, S. 38 f.
537. Hüßermann, Ulrich: Holz und bauende Hand, Geschichte des Schreinerhandwerks, Stuttgart 1962, S. 150
538. Häußermann, a.a.O., S. 23
539. Müller-Christensen, Sigrid: Alte Möbel, München 1948/4, S. 24
540. Dolz, Renate: Möbelstilkunde, München 1968, (Heyne-Taschenb.), S. 32
541. Zit. bei: von den Driesch, Johannes und Esterhues, Josef: Geschichte der Erziehung und Bildung, Bd. 1, Paderborn 1960/5, S. 186 f.
542. von den Driesch und Esterhues, a.a.O., S. 183
543. von den Driesch und Esterhues, a.a.O., S. 184
544. Norman, Vesey: Waffen und Rüstungen, Frankfurt 1965, S. 7
545. Reitzenstein, Alexander Freiherr von: Der Waffenschmied, München 1964, S. 34
546. Mitterwieser: Nürnberger Salwirter- oder Panzermacherordnung von 1536, München 1927
547. Norman, a.a.O., S. 95
548. Reitzenstein, a.a.O., S. 6 f., im Anschluß an: Dörner, Robert: Das Sarworter- und Schwertfegeramt in Köln von der ältesten Zeit bis zum Jahre 1550, in: Jahrbuch des Kölner Geschichtsvereins 3, 1916

549. Reitzenstein, a.a.O., S. 8
55o. Thomas, Bruno; Gamber, Ortwin; Schedelmann, Hans: Die schönsten Waffen und Rüstungen, Heidelberg/München 1963, S. 19
551. Thomas, Gamber, Schedelmann, a.a.O., S. 17
552. Norman, a.a.O., S. 54
553. Norman, a.a.O., S. 54
554. Norman, a.a.O., S. 55
555. N orman, a.a.O., S. 55
556. Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1969/1o
557. Ritter, Gerhard: Die Neugestaltung Deutschlands und Europas im 16. Jahrhundert, Frankfurt 1967, S. 93
558. Lortz, Josef: Die Reformation in Deutschland I, Freiburg 1948, S. 76
559. Pennings, Heinrich: Geschichte der Stadt Recklinghausen, Bd. 2, Recklinghausen 1936, S. 1o5 f.
56o. Koepf, Hans: Baukunst in fünf Jahrtausenden, Stuttgart 1954, S. 139
561. Weigert, Hans: Baukunst der Renaissance in Europa, Hrsg. Busch und Lohse, Frankfurt 196o, S. XXVI
562. Reclams Kunstführer, Bd. III, Rheinlande und Westfalen, Stuttgart 1959, S. 7o3
563. Sahner, Wilhelm: Deutsch-holländische Wechselbeziehungen in der Baukunst der Spätrenaissance und des Frühbarock, Gladbeck 1948/2, S. 31
564. Sahner, a.a.O., S. 31
565. Döhmann, Karl: Bunikman und Brabender genannt Beldensnider, in: Zs. Westfalen 1915, S. 59
566. Döhmann, a.a.O., S. 59
567. Döhmann, a.a.O., S. 56
568. Metzger, Max: Die Holzbildhauerei, Leipzig 1925/3, S. 1o3 f.
569. Weigert, Baukunst der Renaissance, a.a.O., S. XXVI
57o. Weigert, Baukunst der Renaissance, a.a.O., S. XXVI
571. Wackernagel, Martin: Renaissance, Barock, Rokoko, in Ullstein Kunstgeschichte, Taschenb. Bd. 13, Frankfurt 1963, S. 8o
572. Schult, Wilhelm: Westfälische Köpfe, Münster 1963, S. 4
573. Schlosser, Julius: Aus der Bilderwerkstatt der Renaissance, in: Jb. der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, 26. Bd. H. 1, Wien/Leipzig 1912, S. 111 f.
574. Schlosser, a.a.O., S. 112
575. Falke, a.a.O., S. LVII
576. Müller-Christensen, a.a.O., S. 62
577. Müller-Christensen, a.a.O., S. 76
578. Söhngen, Oskar: Der kultische Raum nach lutherischem Verständnis, in: Theologische Literaturzeitschrift, Halle/Berlin 1948, S. 42o
579. Söhngen, a.a.O., S. 418
58o. Forsthoff, H.: Rhein. Kirchengeschichte, S. 229 f., zit. bei: Frantzen, August: Die Visitationsprotokolle der ersten nachtridentinischen Visitation im Erzstift Köln unter Salentin von Isenburg 1569, Münster 196o, S. 368
581. Söhngen, a.a.O., S. 421
582. Wackernagel, a.a.O., S. 72
583. Heidrich, a.a.O., S. 55
584. Huyghe, Die Antwort der Bilder, a.a.O., S. 68
585. Zit. bei Huyghe, a.a.O., S. 68
586. Zit. bei Huyghe, a.a.O., S. 69, nach Codice Atlantica 76, r.a.
587. Piper, Reinhard: Über das Porträt, in: Zs. Die Kunst und das schöne Heim, 52. Jg., 1954, S. 325
588. Piper, a.a.O., S. 325
589. Lützeler, Heinrich: Wege zur Kunst - Gattungen der Kunst, Freiburg 1967, S. 276; ferner siehe: Waetzoldt, Wilhelm: Die Kunst des Porträts,

Leipzig 1908; Deckert, Hermann: Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, 1929;Buschor, Ernst: Bildnisstufen, München 1947; Gruhle, Hans: Das Porträt, Freiburg 1948

590. Hutter, Heribert: Porträtmalerei, in: Fischer-Lexikon, a.a.O., S.189
591. Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927; Bruhns, Leo: Deutsche Künstler in Selbstbildnissen,Königstein/Leipzig 1936
592. Haller, J.: Die Epochen der deutschen Geschichte, Stuttgart 1922,S.157
593. Straßner, a.a.O., Bl. 12
594. Pawlik, a.a.O., S. 105
595. Brinkmann, a.a.O., S. 56
596. Gerstenberg, Kurt: Europäische Baukunst des Barock, Hrsg. Busch und Lohse, Frankfurt 1966/4, S. III
597. Gerstenberg, a.a.O., S. IV
598. Wackernagel, a.a.O., Bd. 2, S. 65
599. Gerstenberg, a.a.O., S. XXVII
600. Wackernagel, a.a.O., Bd. 2, S. 66
601. Hitchcock, Henri-Russel u.a.: Baukunst von den Anfängen bis zur Moderne, Gütersloh 1966, S. 285
602. Wackernagel, a.a.O., Bd. 2, S. 65
603. Wackernagel, a.a.O., Bd. 2, S. 65 f.
604. Gerstenberg, a.a.O., S. XII
605. Bauer, Hermann: Rocaille, B erlin 1962, S. 6
606. Bauer, a.a.O., S. 12
607. Kohlbrügge, a.a.O., S. 24
608. Pawlik, a.a.O., S. 104
609. Cichy, a.a.O., S. 140
610. Schnürer, Gustav: Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit, Paderborn 1937, S. 416 ff.
611. Schamoni, W.: Das wahre Gesicht der Heiligen, Leipzig 1938, S. 177
612. Schnürer, a.a.O., S. 433
613. Baumgart, a.a.O., S. 268
614. Baumgart, a.a.O., S. 264
615. Duve, Helmut: Das Bewegungsprinzip in der Skulptur, in: Zs. für Ästhetik, 22. Bd. 1928, S. 438
616. Duve, a.a.O., S. 441
617. Braun, a.a.O., 2.Bd., S. 396
618. Cogniat, Raymond: Die Malerei des 17. Jahrhunderts, Gütersloh 1964,S.7
619. Cogniat, a.a.O., S. 8
620. Lützeler, Heinrich: Die christliche Kunst des Abendlandes, Bonn 1932, S. 143
621. Siehe dazu: Künstle, a.a.O., Bd. 1, S. 647
622. Sommer, Clemens: Apotheose, in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 842 ff..
623. Cogniat, a.a.O., S. 32
624. Cogniat, a.a.O., S. 8
625. Cogniat, a.a.O., S. 25
626. Siehe dazu: Schramm, Percy Ernst: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 2 Bde., Leipzig/Berlin 1928; Schnack, Ingeborg: Beiträge zur Geschichte des Gelehrtenporträts, Hamburg 1935
627. Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt, in: Jb. der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 23, Wien/Leipzig, 1902
628. Cogniat, a.a.O., S. 41
629. Lützeler, Wege zur Kunst - Gattungen, a.a.O., S. 8 f.
630. Hutter, Landschaftsmalerei, Fischer-Lexikon der Kunst, a.a.O., S. 149
631. Cogniat, a.a.O., S. 9
632. Hutter, Stilleben, Fischer-Lexikon, a.a.O., S. 228
633. Cogniat, a.a.O., S. 10
634. Pawlik, a.a.O., S. 106

635. Schmitz, Hermann: Das deutsche Möbel im Barock und Rokoko, Stuttgart 1923, S. VII
636. Müller-Christensen, a.a.O., S. 84
637. Dolz, Möbelstilkunde, a.a.O., S. 168 ff.
638. Sauermann, E.: Aus nordfriesischen Wohnräumen des 16. Jahrhunderts, in: Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch, Hamburg 1922, S. 83
639. Kohlhausen, Heinrich: Holländisches Kunstgewerbe, Hamburg 1924, Zeittafel S. 1o
64o. Geschichte und Technik des Blaudrucks (Stoffdruck) - in alter und neuer Zeit, Hrsg. Blaudruckerei Kentrup, Nottuln, ohne Jahr, S. 1
641. Ebenda, S. 2 f.
642. Rudolf, Hans: Fayencen, in: Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch 1928-1929, Hamburg, S. 28
643. Stieber, Paul: Hafnergeschirr, in: Katalog "Volkskunst", Köln 1968,S.36; zu den Unterscheidungen siehe: Meyer-Heisig: Deutsche Bauerntöpferei, München 1955
644. Stieber, a.a.O., S. 36 ff. Die genaue Beschreibung der einzelnen Herstellungsverfahren, des Drehens, Trocknens und Verzierens siehe: Jaschinski, H.M.: Keramische Arbeiten, Ravensburg 1959/5. Über die Herstellung des Steinzeugs (Masse, Gefäßbildung, Verzierung, Färbung, Brand, Glasur), über Töpfer, Formschneider und Händler besonders im rheinischen Gebiet: Falke, Otto von: Das rheinische Steinzeug, 2 Bde., Berlin 19o8, Bd. 1, S. 1o - 38
645. Diese und die weiteren Zahlen: Stieber, a.a.O., S. 35 f.
646. Stieber, a.a.O., S. 36
647. Stieber, a.a.O., S. 36
648. Bock, Gisela von: Westerwald, in: Katalog "Rheinische Töpferkunst", Frechen 1966
649. Schöne Beispiele: Katalog "Volkskunst", Köln 1968; Katalog: "Kostbares Volksgut", Berlin 1967; Schlee, Ernst: Schleswigholsteinische Volkskunst, Flensburg 1964; speziell für Fayencen: Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch 1928/29, a.a.O., Abb. S. 112 - 121
65o. Dolz, Renate: Antiquitäten-Zinn, München 197o, S. 1oo; siehe dazu auch Berling, Karl: Altes Zinn, Berlin 192o
651. Mory, Ludwig: Schönes Zinn, München 1961
652. Haedeke, Hans Ulrich: Zinn, Braunschweig 1963
653. Dolz, Antiquitäten-Zinn, a.a.O., S. 119
654. Jarry, Madeleine: Stilmöbel, Düsseldorf/Lausanne, ohne Jahr, S. 8
655. Jarry, a.a.O., S. 8
656. Zit. bei Jarry, a.a.O., S. 12
657. Müller-Christensen, a.a.O., S. 148
658. Schmitz, Hermann: Deutsche Möbel, a.a.O., S. XXXVII
659. Schmitz, ebenda, S. XXXVI
66o. Dolz, Renate: Antiquitäten-Porzellan, München 1969, S. 8
661. Dolz, ebenda, S. 132. Weitere Einzelheiten über Herstellung, Formen und Dekor der Porzellane siehe Ducret, Siegfried: Deutsches Porzellan und deutsche Fayencen, Baden-Baden 1962
662. Drexel, Walter: Das Hausgerät Mitteleuropas, Braunschweig/Berlin 1962, Abb. 59o ff.
663. Bomann, W.: Bäuerliches Hauswesen und Tagwerk im alten Niedersachsen, Weimar 1927, S. 92
664. Bomann, a.a.O., S. 79 f.
665. Schmidt, Leopold: Möbel, in: Katalog "Volksgut", a.a.O., S. 31
666. Andree, R.: Braunschweiger Volkskunde, Braunschweig 19o1/2, S. 229, Abb. 97
667. Bossert, A.Th.: Volkskunst in Europa, Berlin 1926, Tafel 38; Ritz, Josef Maria: Bauernmöbel, Leipzig 1939, Abb. 45 und S. 49
668. Schmidt, Leopold, a.a.O., S. 31
669. Katalog "Kostbares Volksgut", a.a.O., Abb. 343, S. 82

67o. Schmidt, Leopold, a.a.O., S. 32
671. Ritz, a.a.O., S. 29 ff.
672. Schmidt, Leopold: Bauernmöbel aus Süddeutschland, Österreich und der Schweiz, Wien/Hannover 1967; Kriss-Rettenbeck, Lenz: Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens, München 1963
673. Weiser, Johanna: Die Haubenschachtel, Staatl. Museum Schwerin, Katalog 1958; "Kostbares Volksgut", a.a.O., S. 182
674. Jostes, Franz: Westfälisches Trachtenbuch, Münster 1961/2
675. "Kostbares Volksgut", a.a.O., S. 47
676. Stierling, Hubert: Silberschmuck der Nordseeküste, Neumünster 1935, S. 73 ff.
677. Lücking, Wolf und Bringemeier, Martha: Schaumburg-Lippe (Trachtenleben in Deutschland 1), Berlin 1958, Abb. 83
678. Im Kapitel 6.1.3 wurde bereits auf die Fragestellungen bei einer Diskussion mit einem Künstler zum gegenwärtigen künstlerischen Schaffen eingegangen.
679. Pawlik, a.a.O., S. 124
68o. Straßner, a.a.O., Bl. 48
681. Dolz, Möbelstilkunde, a.a.O., S. 224 u. 229
682. Müller-Christensen, a.a.O., S. 194
683. Müller-Christensen, a.a.O., S. 194
684. Peillex, Georges: Die Malerei im 19. Jahrhundert, Gütersloh 1964, S.7
685. Müller-Mehlis, Reinhard: Malerei der Unpolitischen, in: Epoca Kolleg, H. 8, 1969, S. 7
686. Müller-Mehlis, a.a.O., S. 11; siehe auch Benz, R. und Schneider, A.: Die Kunst der deutschen Romantik, München 1939; Bünemann, H.: Von Runge bis Spitzweg, deutsche und österreichische Malerei in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Königstein 1961
687. Müller-Mehlis, a.a.O., S. 9
688. Müller-Mehlis, a.a.O., S. 8; s. auch: Langheit, Klaus: Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberg 1952, der diesen Bildtyp untersucht und in Gruppen gliedert.
689. Müller-Mehlis, a.a.O., S. 8
69o. Sello, Gottfried: Die gemütliche Revolution, in: Zs. Schöner Wohnen, H. 9, 1961, S. 55
691. Böhmer, Günter: Die Welt des Biedermeier, München 1968, unterteilt die Epoche in eine Zeit der Beschaulichkeit und Zurückgezogenheit bis zur Pariser Julirevolution von 183o und einer nachfolgenden Zeit politischen Engagements.
692. Zit. bei Müller-Mehlis, a.a.O., S. 42
693. Straßner, a.a.O., Bl. 6o
694. Müller-Christensen, a.a.O., S. 195
695. Straßner, a.a.O., Bl. 6o
696. Pawlik, a.a.O., S. 125
697. Lützeler, Europäische Baukunst, a.a.O., S. 233
698. Heckner, a.a.O., S. 16
699. Heckner, a.a.O., S. 113 ff.
7oo. Hansen, Hans-Jürgen: Das pompöse Zeitalter, Oldenburg 197o
7o1. Müller-Christensen, a.a.O., S. 2o7
7o2. Die offizielle Denkmalspflege versucht gezielt, die Zerstörung von Altären, Gestühlen, Gerät und Bildern der Kirchenkunst des 19. bzw. des beginnenden 2o. Jhs. zu verhindern.
7o3. Müller-Christensen, a.a.O., S. 2o2 f.
7o4. Müller-Christensen, a.a.O., S. 2o2 f.
7o5. Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965, S. 13
7o6. Müller-Christensen, a.a.O., S. 2o5
7o7. Häußermann, a.a.O., S. 178

708. Müller-Christensen, a.a.O., S. 206
709. Dolz, Möbelstilkunde, a.a.O., S. 254
710. Straßner, a.a.O., Bl. 2
711. Straßner, a.a.O., Bl. 3
712. Zit. bei Seuphor, Michel: Ein halbes Jahrhundert Abstrakte Malerei, München/Zürich 1962, S. 105 ff.
713. Seuphor, a.a.O., S. 65
714. Bihalji-Merin, Oto: Abenteuer der modernen Kunst, Köln 1962, S. 34
715. Bihalji-Merin, a.a.O., S. 78
716. Straßner, a.a.O., Bl. 5
717. Zit. bei Satzinger, Otto: Zur kirchlichen Kunst der Gegenwart, München 1961, S. 60, ohne nähere Angabe über die Herkunft.
718. Sello, Gottfried: Kunst der Welt - heute, Hamburg 1970, S. 124
719. Bihalji-Merin, a.a.O., S. 87
720. Satzinger, a.a.O., S. 60

Literaturverzeichnis

Angegeben ist hier die im wesentlichen benutzte Literatur. Aus dem Verzeichnis der Anmerkungen sind alle weiteren Literaturquellen dieser Arbeit ersichtlich.

Assunto, R.: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1963

Badt, K.: Modell und Maler von Vermeer, Köln 1961

Bauer, F.: Die Entwicklung bildästhetischen Erlebens bei Schülern vom 8. bis zum 16. Lebensjahr, in: Zs. Pädagogik, 3. Beih., Berlin 1960

Burchartz, Max: Schule des Schauens, München 1962

Behling, L.: Gestalt und Geschichte des Maßwerks, Halle/Saale, 1944

Beißel, St.: Die Bauführung des Mittelalters, Freiburg 1889

Berliner Museen, Berichte aus den staatlichen Museen des Preußischen Kulturbesitzes, XVII 1967, Beil. zu H. 2

Bihalji-Merin, O.: Abenteuer der modernen Kunst, Köln 1962

Bönsch, M.: Wie sichere ich Ergebnis und Erfolg in meinem Unterricht, Essen 1968

Bollnow, O.F.: Existenzphilosophie und Pädagogik, Stuttgart 1959

Booz, P.: Der Baumeister in der Gotik, Berlin 1956

Bott, G. (Hrsg.): Das Museum der Zukunft, Köln 1970

Bracher, Th.: Gefaßte Holzskulptur und Schnitzaltar, in: Konservierung und Denkmalspflege (Lose-Blatt-Sammlung), Zürich 1969, Teil F

Braun, J.: Der Christliche Altar, 2. Bd., München 1924

Breier, Otto, Wienecke: Kunstunterricht, Düsseldorf 1970

Brem, K. und Fidder, E.: Musische Bildung und Kunstverständnis, München 1966

Brinkmann, A.E.: Baukunst. Die künstlerischen Werte im Werk des Architekten, Tübingen 1966

Britsch, G.: Theorie der bildenden Kunst, Ratingen 1930/2

Chatzidakis, M. und Grabar, A.: Die Malerei im frühen Mittelalter, Gütersloh 1965

Cichy, B.: Erziehung zur Kunst, Architektur und Baustile, München 1959

Claus, J.: Expansion der Kunst, Hamburg 1970

Cogniat, R.: Die Malerei des 17. Jahrhunderts, Gütersloh 1964

Correll, W. und Schwarze, H.: Lernpsychologie - programmiert, Donauwörth 1968

Daucher, H. und Seitz, R.: Didaktik der bildenden Kunst, München 1971

Dehio, G.: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1 und Bd. 2, Berlin 1930/4

Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen, Hrsg.: Deutsche UNESCO-Kommission, Köln 1964

Doedens, F.: Beitrag zur empirischen Effektivitätskontrolle des werkbetrachtenden Unterrichts, in: Die Deutsche Schule, H. 11, 1971

Dolch, J.: Lehrplan des Abendlandes, Ratingen 1959

Dolz, R.: Möbelstilkunde, München 1968

Drexel, W.: Das Hausgerät Mitteleuropas, Braunschweig/Berlin 1952

Ehmer, H.K.: Kritische Anmerkungen zur Theorie und Praxis der Kunstbetrachtung, in: Bild und Werk, H. 1, 1966

Esterhues, F.J.: Das Heimatmuseum, in: Fragezeichen, Bildungspolitische Zeitschrift, H. 8, 1968

Falke, O.v.: Das rheinische Steinzeug, 2 Bde., Berlin 1908

Falke, O.v.: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance, Stuttgart 1924

Falke, O.v. und Meyer, E.: Romanische Leuchter und Gefäße, Berlin 1935

Fiedler, C.: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876, Ausg. Ratingen 1970

Friedländer, M.J.: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford/Zürich 1946

Gadamer, H.G.: Wahrheit und Methode, Tübingen 1965/2

Gehring, H.: Wesen und Bestandteil ästhetischer Bildung, Diss. Zürich 1964

Gerstenberg, K.: Europäische Baukunst des Barock, Hrsg. Busch und Lohse, Frankfurt 1966/4

Giffhorn, H.: Erziehung im ästhetischen Bereich, Westermanns Pädagogische Beiträge, H. 8, 1970

Giffhorn, H.: Kritik an der Ideologie von K + U, in: K + U, H. 10, 1970

Götze, C.: Das Kind als Künstler, Hamburg 1898

Grassi, E.: Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962

Grote, A.: Der vollkommene Architektus, München 1959

Haase, C. (Hrsg.): Die Stadt des Mittelalters, Bd. 1, Darmstadt 1969

Hahnloser, H.R.: Villard de Honnecourt, Wien 1935

Hansen, H.J.: Das pompöse Zeitalter, Oldenburg

Hauser, A.: Philosophie der Kunstgeschichte, München 1958

Hauser, A.: Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst, Hamburg 1957

Häußermann, U.: Holz und bauende Hand, Geschichte des Schreinerhandwerks, Stuttgart 1962

Hebb, D.O.: Einführung in die moderne Psychologie, Weinheim 1969

Hentig, H.v.: Die Wirkungen des Schönen, in: Werk und Zeit, H.11/12, 1963

Hentschel, D.: Operationalisierte Lernzielbeschreibung, in: Neue Unterrichtspraxis, H.4, 1971

Herff, E.: Museen im Dienst der Schule, Bad Godesberg 1938/2

Hetzer, H.: Kind und Jugendlicher in der Entwicklung, Hannover 1948/2

Hofstätter, H.H. (Hrsg.): Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, Frankfurt 1965

Hofstätter, H.H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965

Holesovsky, F.: Zum System der ästhetischen Erziehung, Leipzig 1963

Huizinga, J.: Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1969/10

Huyghe, R.: Die Antwort der Bilder, Wien 1958

Huyghe, R.: Kunst und Seele, München 1962

Jaspers, K.: Von den Grenzen des pädagogischen Planens, in: Philosophie und Welt, Reden und Aufsätze, München 1963

Katalog: "Kostbares Volksgut", Berlin 1967

Katalog: "Volkskunst", Köln 1968

Kerschensteiner, G.: Das Grundaxiom des Bildungsprozesses und seine Folgen für die Schulorganisation, Berlin 1924

Kerschensteiner, G.: Pädagogik der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Hrsg.: Hahn, E., Leipzig 1926

Kluge, D.: Gotische Wandmalerei in Westfalen, Münster 1969

Knoll, H.J., Wodraschke, G., Hüther, J.: Jugend und Kulturpolitik, Neuwied und Berlin 197o

Pawlik, J.: Große Baukunst, Recklinghausen 1963

Kowalski, K.: Praxis der Kunsterziehung II, Werkbetrachtung, Stuttgart 197o

Kückelhaus, H. und Balkenhol, G.: Werde Tischler, Hamburg 1948

Künstle, K.: Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928

Langeveld, M.J.: Aufriß einer Entwicklungspsychologie, in: Studien zur Anthropologie des Kindes, Tübingen 1964

Lersch, Ph.: Aufbau der Person, München 1954/4

Lichtwark, A.: Aus der Praxis, Berlin 19o2

Lichtwark, A.: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, Dresden 1898

Loch, R.: Was 14 jährige vom Kunstunterricht halten, in: Allgemeiner Schulanzeiger, Freiburg, Febr. 1971

Lorenz, K. und Leyhausen, P.: Antriebe tierischen und menschlichen Verhaltens, München 1969

Lützeler, H.: Die christliche Kunst des Abendlandes, Bonn 1932

Lützeler, H.: Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn 1934

Lützeler, H.: Europäische Baukunst im Überblick, Freiburg 1969

Lützeler, H.: Wege zur Kunst - Gattungen der Kunst, Freiburg 1967

Mager, R.F.: Lernziele und Programmierter Unterricht, Weinheim 1969

Mager, R.F.: Motivation und Lernerfolg, Weinheim 1971

Mandel, G.: Die Buchmalerei der Romanik und Gotik, Gütersloh 1964

Meyers, H.: Wir erleben Kunstwerke, Oberursel 1963

Möller, Chr.: Technik der Lehrplanung, Weinheim 1969

Mühle, G.: Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens, München 1955

Müller-Christensen, S.: Alte Möbel, München 1948/4

Murbach, E.: Form und Material der spätgotischen Plastik, Basel 1943

Otto, G.: Kunst als Prozeß im Unterricht, Braunschweig 1969

Otto, G.: "Kunstunterricht" - Der Selbstklärungsprozeß im Fach,und die Stellung in der Institution Schule, in: Neue Wege, 3. Qu. 1971

Pawlik, J.: Große Baukunst, Recklinghausen 1963

Pawlik, J. und Straßner, E.: Bildende Kunst, Begriffe und Reallexikon, Köln 1969

Pfennig, R.: Veränderungen der bestehenden Wirklichkeit, in Westermanns Pädagogische Beiträge, H. 7, 1969

Pfennig, R.: Warum brauchen wir heute noch Kunsterziehung als Schulfach?, Westermanns Pädagogische Beiträge, H. 7, 1969

Richter, J.: Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 1909

Ritz, J.M.: Bauernmöbel, Leipzig 1939

Ronge, H. (Hrsg.): Kunst und Erziehung, Köln 1966

Roth, H. (Hrsg.): Begabung und Lernen, Stuttgart 1969

Schadendorf, W.: Museumspädagogik, in: Glaser, H. (Hrsg.): Jugend und Kunst, Freiburg 1969

Schmitz, H.: Das deutsche Möbel im Barock und Rokoko, Stuttgart 1923

Schmitz, H.: Deutsche Glasmalerei der Gotik und Renaissance, Rund- und Kabinettscheiben, München 1923

Schmitz, H.: Die Glasgemälde des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913

Schnürer, G.: Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit, Paderborn 1937

Schreyer, L.: Die Botschaft der Buchmalerei, Hamburg 1959/2

Skowronek, H.: Lernen und Lernfähigkeit, München 1969

Schwertfeger, K.: Bildende Kunst und Schule, Hannover 1960

Sello, G.: Kunst der Welt - heute, Hamburg 1970

Seuphor, M.: Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei, München/Zürich 1962

Staguhn, K.: Didaktik der Kunsterziehung, Frankfurt 1967

Stampfuss, R.: Aufgaben der Öffentlichkeits- und Bildungsarbeit, in: Rheinische Heimatmuseen, in: Mitteilungen des Museumsverbandes Niedersachsen, 6. 1965

Stelzer, O.: Kunstbetrachtung, in: Handbuch der Kunst- und Werkerziehung, Bd. V/1, Berlin 1958

Straßner, E.: Kunstbetrachtung (Lose-Blatt-Sammlung), Wolfenbüttel, o.J.

Ulmann, G.: Kreativität, Weinheim 1968

Ungewitter, P. und Mohrmann, K.: Lehrbuch der gotischen Konstruktionen, 2 Bde., 1892

Valentiner, W.R.: Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit, Berlin 1919

Wackernagel, M.: Renaissance, Barock, Rokoko, in: Ullstein-Kunstgeschichte, Bd. 13, Frankfurt 1963

Wagenschein, M.: Das "exemplarische Lehren" als ein Weg der Erneuerung der höheren Schule, Hamburg 1954

Wagenschein, M.: Verstehen lernen, Weinheim 1970

Waldmann, H.: Bildbetrachtung, 2 Bde., Ratingen 1972

Weigert, H.: Baukunst der Renaissance in Europa, Hrsg.: Busch und Lohse, Frankfurt 1960

Weigert, H.: Baukunst der Romanik in Europa, Hrsg.: Busch und Lohse, Frankfurt 1959/2

Weigert, H.: Gotische Plastik in Europa, Hrsg.: Busch und Lohse, Frankfurt 1963

Weigert, H.: Plastik der Romanik in Europa, Hrsg.: Busch und Lohse, Frankfurt 1961/3

Lebenslauf des Verfassers

Geburtstag und -ort:	1o.7.1929, Recklinghausen
Familienstand:	verheiratet, ein Kind
Wohnort:	Recklinghausen
Schulbesuch:	Volksschule 1936 - 194o Gymnasium 194o - 1947, mittlere Reife
Berufliche Ausbildung:	Tischlerlehre 1948 - 1951, Gesellenprüfung Werkkunstschule Münster, 1951 - 1954, 6 Semester Gestaltungslehre und Innenarchitektur bei Hugo Kückelhaus, Holzgestaltung bei Prof. Th. Winde Staatl. Abschlußprüfung als Innenarchitekt
Berufliche Tätigkeit:	Innenarchitekt in der Bauabteilung einer Chemie-, Energie- und Bergbaugesellschaft, 1954 - 1968 Arbeitsbereich: Entwurf und Durchführung einschlägiger Raumgestaltungsprojekte, Farbgestaltung, Ausstellungsplanung, Architekturphotographie Verlust des Arbeitsplatzes durch Rationalisierungs- und Stillegungsmaßnahmen im Bergbau
Studium:	Sonderprüfung zur Erlangung der Hochschulreife Studium an der Pädagogischen Hochschule Ruhr, Abt. Dortmund, 6 Semester, 1968 - 1971 Grundstudium: Pädagogik, Psychologie, Philosophie Wahlfach: Bildende Kunst und ihre Didaktik Nebenfächer: Pol. Bildung und Didaktik der Geschichte Katholische Theologie 1. Staatsexamen Oktober 1971
Promotion:	Aufbaustudium zur Vorbereitung auf die Promotion an der Pädagogischen Hochschule Ruhr 1971 - 1973 Hauptfach: Bildende Kunst und ihre Didaktik bei Prof. Dr. H. Waldmann Nebenfächer: Allgemeine Pädagogik bei Prof. Dr. H. Horn Pol. Bildung und Didaktik der Geschichte bei Prof. Dr. F.J. Esterhues Tag der mündlichen Prüfung: 12.2.1973
Schuldienst:	Lehramtsanwärter am Bezirksseminar Wanne-Eickel ab 1. Dezember 1971 2. Staatsprüfung Dezember 1972 Lehrer an einer Hauptschule in Recklinghausen ab 1. Februar 1973
Nebenberufliche Lehrtätigkeit:	Meisterkurse für das Tischlerhandwerk, Vortragsreihen über Raumgestaltung, Jugendreferent der IG. Bergbau und Energie
Studienaufenthalte:	Amsterdam, Paris, Provence, Südtirol, Raum Venedig, Golf von Neapel und Campanien
Hochschultätigkeit:	Unterrichtsauftrag "Grundbegriffe der Baukunst" 1971 - 1973